
3 1761 06253884 8

С. Сергѣевскій и Ф. Быковъ

ЧТО НУЖНО ЗНАТЬ

О ТЕАТРѢ И МУЗЫКѢ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «Ф И Л И Н Ъ». РИГА,
ПАРКОВАЯ УЛИЦА № 8. ПОЧТОВЫЙ ЯЩ. 1125.



Spiestuve „Vārds", Rīgā.

ТЕАТРЪ.

Культъ Діониса и вакханаліи.

Человѣкъ нашего времени, эпохи торжества техники и механизаціи жизни, можетъ въ старомодномъ театрѣ или второстепенномъ кино обнаружить любопытныя реликвіи далекаго прошлаго. И въ наши дни встрѣчаются еще кое-гдѣ занавѣсы. и плафоны (роспись на потолкѣ), на которыхъ изображены танцующія дѣвушки въ легкихъ одеждахъ, языческій богъ въ образѣ прекраснаго юноши, управляющаго колесницей, свирѣли, флейты, лира, страшныя и смѣющіяся маски, статуи, колонны и т. п.

Эти образы, ничего общаго съ эмблемами торжества труда и конструктивнаго генія не имѣющіе, залетѣли въ современный театральный залъ не случайно. Они ведутъ свое происхожденіе изъ сѣдой старины, изъ древней Эллады (Греціи). Тамъ зародился нашъ театръ, и греческіе боги и музы (Мельпомена, Талія, Терпсихора) были первыми воспитателями и друзьями новорожденнаго сценическаго искусства.

Возникновеніе театра въ Элладѣ, какъ и вездѣ, не можетъ быть пріурочено къ опредѣленной датѣ — мы говоримъ не о театрѣ въ общепринятомъ значеніи этого слова, а о сценическомъ, театральномъ воспроизведеніи въ широкомъ смыслѣ. У древнихъ грековъ, какъ и у иныхъ народовъ «представленіе», т. е. изображеніе людьми посредствомъ дви-

женій и слова поступковъ и сценъ изъ жизни другихъ существъ — дѣйствительныхъ, реальныхъ. (люди, животныя) или воображаемыхъ (боги и другія сверхъестественныя существа) родилось изъ стремленія подражать, имитировать поведеніе другихъ людей. Въ Греціи первыми «сценическими изобразителями» были пастухи. Ихъ танцы въ поляхъ Аркадіи, на лѣсныхъ лужайкахъ и берегахъ свѣтлыхъ рѣкъ были первыми попытками театральнаго творчества. Когда въ народѣ создались мифы (сказанія, легенды) о богахъ и герояхъ, пастушескіе танцы превратились въ пантомимы, изображавшія наиболѣе близкія душѣ простолюдина событія изъ жизни боговъ и героевъ — напр., свадьбу Зевса и Геры, побѣду Аполлона надъ пифійскимъ дракономъ и т. п.

Появленіе эпической поэзіи, т. е. народныхъ стихотвореній, въ которыхъ въ описательно-повѣствовательной формѣ передавались преданія о герояхъ и богахъ, подготовляло путь къ созданію драматическихъ литературныхъ произведеній. Многія главы обѣихъ великихъ эпическихъ поэмъ Греціи — Иліады и Одиссеи, нуждались лишь въ несложной обработкѣ для превращенія ихъ въ драматическія сцены.

Божество, часто изображаемое на театральныхъ занавѣсахъ—Аполлонъ—богъ солнца, поэзіи, искусствъ. Различныя искусства олицетворялись греками въ образѣ музъ, низшихъ божествъ. Ихъ было девять сестеръ и двѣ изъ нихъ Мельпомена (муза трагической поэзіи) и Талія (муза комедіи) были музами театра. Аполлонъ главенствовалъ надъ музами, и, слѣдовательно, считался верховнымъ покровителемъ и театральнаго искусства.

Но не культъ Аполлона, а культъ иного божества далъ возможность театральному дѣйствію развиться и достичь высокаго совершенства Божество это называлось Діонисъ (Вакхъ). Его изображали въ видѣ женственнаго юноши съ виноградной лозой. Онъ не былъ природнымъ обитателемъ Олимпа, т. е. не принадлежалъ къ числу боговъ чисто эллинскаго происхожденія. Его родиной была,

какъ думаютъ ученые, Индія, откуда онъ въ глубокой древности переселился въ Малую Азію и оттуда — въ Грецію. Діонисъ — богъ вина и плодородія. Владѣльцы виноградниковъ послѣ окончанія сбора винограда устраивали въ честь своего божественнаго покровителя торжественныя процессіи. Впереди несли статую Діониса, за нею вели козла съ корзиной, наполненной свѣжими фигами, далѣе шла веселая, радостная толпа народа. Замыкала процессію рабыня, несшая фаллосъ — деревянное изображеніе мужского дѣтороднаго члена, символъ плодородія.

Первоначально праздникъ въ честь Діониса носилъ сравнительно скромный характеръ, и праздничная гулянка не выходила за предѣлы примитивнаго деревенскаго веселья. Но со временемъ, когда богопочитаніе Діониса перешло въ города, и значеніе этого бога, въ числѣ другихъ, сильно возросло, празднества эти приняли иной характеръ. Діонисъ сталъ однимъ изъ наиболѣе почитаемыхъ боговъ Олимпа, и у него появилась большая свита изъ низшихъ боговъ и богинь — нимфъ, менадъ, сатировъ, фавновъ, кентавровъ и. др. Во время празднествъ участники процессіи надѣвали на себя маски и козлиныя шкуры и изображали весь этотъ сонмъ фантастическихъ существъ. Діонисъ сталъ покровителемъ опьяненія и разгула, при которомъ человѣкъ отдѣлывается на время отъ своего обычнаго «я».

Празднества принимали все болѣе разнузданный характеръ. Слово «вакханалія», которое первоначально обозначало лишь религіозную церемонію, стало почти равнозначущимъ понятію оргія. Разгулъ происходилъ, однако, послѣ религіозныхъ обрядовъ. Во время послѣднихъ веселье не переходило границъ, и религіозная часть празднества протекала въ опредѣленномъ порядкѣ; центральнымъ пунктомъ ея было принесеніе въ жертву козла, которое совершалъ жрецъ на алтарѣ среди ликующей толпы.

О Діонисѣ сложилось множество мифовъ, большинство которыхъ носило мрачный, трагическій характеръ. Не только веселье и радость, но и

ужасъ и скорбь стали спутниками культа Діониса и получили свое выраженіе въ обрядахъ и пѣснопѣніяхъ вакханалій. Участники празднества танцовали, пѣли, они были переодѣты, носили маски фавновъ, стаировъ; дѣвушки и женщины изображали собой нимфъ, менадъ, дріадъ. Хоровое пѣніе имѣло своею цѣлью не только величаніе бога, но и повѣствованье о его подвигахъ и приключеніяхъ. Если къ этому добавить, что существовали еще спеціальные «запѣвалы», дополнявшіе и связывавшіе своими рѣчами отдѣльные эпизоды, о которыхъ пѣли хоры, то станетъ ясно, что на праздникахъ Діониса происходило нѣчто, очень похожее на театральное представленіе.

Въ тѣхъ мифахъ, которые греки сложили про бога Діониса, былъ, какъ теперь принято думать, выраженъ трагизмъ человѣческой жизни, вообще, съ ея тернистыми и загадочными путями и роковымъ, неизбѣжнымъ концомъ.

Въ наше время празднества Діониса являются темой для ряда изслѣдованій. Особенно горячо дебатируется вопросъ объ ихъ происхожденіи. Одни ученые полагаютъ, что хотя Діонисъ и уроженецъ Азіи, но праздники въ честь него и, слѣдовательно, греческій театръ, возникли самобытно, безъ вліяній. Другіе считаютъ, что они заимствованы у восточныхъ народовъ. Извѣстный русскій театральный дѣятель и писатель Н. Н. Евреиновъ, на основаніи ряда трудовъ иностранныхъ авторовъ, развиваетъ такую теорію: у древнихъ вавилонянъ былъ богъ, творецъ міра, Эа. Это божество было заимствовано у нихъ древними евреями, и подъ именемъ Азазелъ продолжило существовать и тогда, когда религія Израиля пріобрѣла законченную форму единобожія. Библія, не допускающая никакого божества для Израиля, кромѣ Іеговы, въ праздникъ Іомъ-Кипуръ предписываетъ символическое жертвоприношеніе козла Азазелу, для отпущенія грѣховъ. О томъ, кто такой Азазелъ — Библія не говоритъ. Остается поставить знаки равенства между Азазелемъ и Діонисомъ, и еврейскимъ и греческимъ козлами — чтобы найти истоки театра въ Вавилонѣ и его ре-

лигіи. Сдѣлать послѣднее не легко, но гипотеза эта не лишена правдоподобія. Противоположна ей теорія, по которой театръ, равно какъ мифологическія представленія, имѣютъ туземное происхожденіе у различныхъ народовъ. Появленіе театра неизбѣжно на извѣстной ступени культурнаго развитія, причемъ у разныхъ народовъ онъ принимаетъ или, вѣрнѣе, можетъ принять схожія формы, совершенно самобытно.

Театръ въ древней Греціи

Въ VI до Р. Х. вѣкѣ въ Афинахъ появился настоящій театръ со сценой, зрителями и... единственнымъ актеромъ-декламаторомъ. Это было какъ бы видоизмѣненное празднество въ честь Діониса, пріуроченное къ другому времени и мѣсту и съ другимъ содержаніемъ. Представленія были какъ духовныя, т. е. на темы изъ мифологіи, такъ и свѣтскія — историческаго содержанія. Геродотъ разсказываетъ о пьесѣ Фрипиха — «Взятіе Милета». Волненіе зрителей, по свидѣтельству отца исторіи, было столь велико, что большинство изъ нихъ рыдало. Представленія этой эпохи весьма далеки отъ того, что мы понимаемъ подъ словомъ спектакль. Единственный актеръ изображалъ попеременно различные персонажи, мѣняя одѣянія и маски. Хоръ активно участвовалъ въ дѣйствіи, дополняя игру. Расцвѣтъ греческаго театра относится къ слѣдующей эпохѣ — V-му вѣку до Р. Х.

Это вѣкъ, создавшій ослѣпительное созвѣздіе великихъ драматурговъ Греціи — Эсхила, Софокла, Эврипида, подарившихъ своему народу и всему человѣчеству возвышенныя трагедіи *) о богахъ и людяхъ.

Эсхилъ (525—456 г.г.) былъ прозванъ древними греками «отцомъ трагедіи» **). Онъ ввелъ

---

*) Слово „трагедія" въ переводѣ обозначаетъ „пѣснь козла". Такъ назывались пѣсни козлоподобныхъ участниковъ вакханалій.

**) Отцомъ трагедіи называли также Фесписа, автора первыхъ театральныхъ пьесъ и организатора представленій въ эпоху Пизистрата. Ему приписываютъ также отдѣленіе актера-декламатора отъ хора.

второго декламатора, что привело къ появленію діалога—бесѣды двухъ дѣйствующихъ лицъ. Эсхилъ сузилъ роль хора, который участвуетъ въ дѣйствіи какъ носитель нѣкоего высшаго достоинства, человѣческой правды, одобряя, порицая, предостерегая героевъ, но не участвуя въ немъ активно.

Театръ обязанъ Эсхилу и своимъ внѣшнимъ развитіемъ. Эсхилъ былъ не только авторомъ, но и режиссеромъ, костюмеромъ, декораторомъ, театральнымъ машинистомъ и руководителемъ танцевъ. Это онъ началъ первый возводить на сценѣ храмы, палатки, алтари, гробницы и сооружать машины при посредствѣ которыхъ производились театральныя «чудеса» — снисхожденіе въ подземное царство, вознесеніе на небо и т. п. Имъ было усовершенствовано искусство пантомимы и придана жизненность игрѣ хора, изъ котораго онъ умѣлъ создавать яркія, живописныя группы. До Эсхила театральныя маски были примитивны и безформенны и не могли производить на зрителей желаемое впечатлѣніе. Эсхилъ придалъ имъ выразительность, рѣзкость, подчеркнутую жизненность, что въ связи съ реформой актерскихъ одеждъ и обуви, давало яркую сценическую иллюзію.

Изъ девяноста трагедій Эсхила до насъ дошли семь: «Персы», «Прикованный Прометей», «Просительницы», «Семеро вождей противъ фивъ», «Орестея», «Агамемнонъ», «Хоэфоры». Герои Эсхила — выше обыкновенныхъ людей, это полубоги, титаны, далекіе отъ обыденной человѣческой жизни. Въ его трагедіяхъ дѣйствующія лица выводятся въ опредѣленномъ, какъ бы застывшемъ состояніи духа, которое отъ начала до конца трагедіи остается неизмѣннымъ. Нельзя, напр., говорить о «характерѣ» Прометея, ибо характеръ—есть совокупность ряда не только качествъ, но и душевныхъ движеній.

Софоклъ (496—405) былъ любимцемъ афинянъ. Намъ извѣстны слѣд. трагедіи: «Антигона», «Эдипъ-царь», «Эдипъ въ Колонѣ», «Электра», «Филоктетъ», «Трохинянки», «Аянтъ». Софоклъ присоединилъ къ двумъ декламаторамъ третьяго, и это было огромнымъ шагомъ впередъ, т. к. діалогъ пересталъ быть

словеснымъ поединкомъ или обмѣномъ однотонныхъ вопросовъ и отвѣтовъ.

Трагедіи Софокла отличаются внутренней и внѣшней стройностью. Герои ихъ ближе къ обыкновенному человѣку, чѣмъ титаны Эсхила, и даже боги, наряду съ величавостью, обладаютъ у него многими человѣческими чертами.

Для Софокла характерна вѣра въ Судьбу, Мойру, владычествующую и надъ богами и надъ смертными. Жизнь людей проходитъ въ непрестанной борьбѣ съ этой неясной, но великой и неодолимой силой, и въ этой борьбѣ люди претерпѣваютъ не только внѣшнія несчастья, но и глубокія душевныя перемѣны. Въ противоположность эсхилову Прометею, несчастный царь Эдипъ въ началѣ и концѣ трагедіи—разные люди. Смѣлый, гордый самоувѣренный человѣкъ превращается въ преступника, глубоко сознающаго свою виновность и дошедшаго до крайнихъ предѣловъ отчаянья. Но все же онъ, какъ и другіе главные персонажи трагедій Софокла «выше толпы»—это не «Макбетъ» Шекспира, не живой человѣкъ въ условіяхъ реальной жизни. У Эврипида драма сосредотачивается въ сердцѣ человѣка. Софоклу приписывается фраза: «Я изобразилъ людей такими, какими они должны быть, а Эврипидъ показываетъ ихъ такими, какими они есть.» У перваго герои борятся съ судьбой, у второго — съ собственными страстями. О жизни Эврипида (480—405) сравнительно мало извѣстно. Герои его трагедій («Ифигенія въ Авлидѣ», «Ифигенія въ Тавридѣ», «Медея», «Іонъ», «Андромаха», «Альцеста», «Ипполитъ», «Вакханки») — простые смертные. Боги играютъ лишь служебную роль, — они выходятъ на сцену или въ началѣ пьесы для произнесенія пролога или въ концѣ для «развязки» дѣйствія.

Уже въ празднествахъ Діониса мрачное переплеталось съ веселымъ и смѣшнымъ. Однимъ изъ проявленій радостнаго настроенія были «комедіи», веселыя пѣсни, сопровождавшіяся обильными возліяніями. Постепенно комедійное начало освободилось отъ своего трагическаго спутника и дало

жизнь новому виду театральныхъ произведенiй и зрѣлищъ — к о м е д i и.

Часто комедiя принимаетъ характеръ сатиры, стремящейся вызвать у читателя или зрителя отрицательное отношенiе къ опредѣленнымъ людямъ, группамъ людей, событiямъ. Именно сатирическiй характеръ присущъ комедiямъ Аристофана (444 — 380.), величайшаго комедiйнаго писателя античной древности. Въ его комедiяхъ («Всадники», «Осы», «Птицы», «Лизистрата», «Лягушки», «Облака» и др.) отражена жизнь Афинъ того времени, красочная и богатая событiями. Въ эпоху упадка демократiи Аристофанъ выступилъ ея ярымъ противникомъ и въ самомъ смѣшномъ видѣ изобразилъ афинскiй демосъ (народъ). Какъ писатель, Аристофанъ отличается разнообразiемъ своего тона, который порою грубъ, порою возвышенъ, и наряду съ чистой поэзiей даетъ образцы желчныхъ, ядовитыхъ остротъ и нисходитъ до непристойныхъ шутокъ.

Европейскiй театръ унаслѣдовалъ отъ греческаго и многiе театральные термины: «театръ» (отъ греческаго глагола смотрѣть), «орхестръ» (отъ гл. плясать), «сцена» (отъ гр слова, которымъ обозначались шатеръ, палатка, балаганъ) и др. Театральныя зрѣлища Эллады, и особенно въ V вѣкѣ, сильно разнятся отъ современныхъ. Основное отличiе въ томъ, что греческiй театръ былъ неотъемлемой составной частью общественной жизни народа, а не случайнымъ развлеченiемъ отдѣльныхъ группъ и лицъ. Онъ входилъ въ жизнь народа такъ же, какъ олимпiйскiя состязанiя и религiозныя празднества. И это легко понять, если припомнить его происхожденiе. Театральныя представленiя происходили на открытомъ воздухѣ. Театральное зданiе состояло изъ трехъ частей: 1. помѣщенiя для зрителей, 2. оркестры, 3. сцены. Первоначально въ Афинахъ зрители помѣщались на временномъ деревянномъ помостѣ, что, однажды, вызвало первую въ исторiи театральную катастрофу — деревянное сооруженiе обрушилось и похоронило подъ своими обломками массу зрителей. Тогда деревянныя сидѣнiя стали располагать амфитеатромъ. Со време-

немъ выработался типъ каменнаго амфитеатра. Высокія ступени не имѣли спинокъ и публика приносила съ собой подушки, чтобы удобнѣе усѣсться. Ярусы отдѣлялись одинъ отъ другого широкими горизонтальными ходами. Театры могли вмѣщать огромное число зрителей—въ Афинахъ напр.—до 30.000. Они обладали великолѣпной акустикой.

Амфитеатръ былъ однако не замкнутый, а открытый съ одного конца, передъ нимъ располагалась сцена, за которой находилась постоянная декорація, изображавшая дворецъ. Часть арены—называлась «орхестра», на ней стоялъ жертвенникъ. «Орхестра» предназначалась для хора. Была ли сцена на одномъ уровнѣ съ «орхестрой» — не выяснено, какъ и многія подробности устройства сцены, т. к. рядъ развалинъ античныхъ театровъ обнаруживаетъ различныя детали и не всегда соотвѣтствуетъ даннымъ исторіи.

Древніе греки не были любителями сценическихъ эффектовъ, но безъ нѣкоторыхъ спеціальныхъ приспособленій античный театръ все же не могъ производить желаемое впечатлѣніе на зрителей. Такъ, была лѣсенка, по которой актеры опускались въ провалы — подземное царство, особая сцена на возвышеніи для боговъ, знаменитая «машина», доставлявшая бога на эту сцену при приближеніи развязки, и небольшая эстрада на колесахъ, выкатывавшаяся вмѣстѣ съ находящимися на ней лицами, чтобы съ достаточной быстротой, не мѣняя декорацій, изобразить происходящее внутри дома.

Необходимой принадлежностью античнаго актера была, какъ сказано, маска. Открытое человѣческое лицо, хотя бы и измѣненное гримомъ, чуждо древней сценѣ. Объяснить съ достаточной убѣдительностью эту особенность античнаго театра нельзя. Но употребленіе масокъ имѣло свои основанія и не одно: — 1. мѣняя маски, одинъ актеръ могъ играть нѣсколько ролей; 2. актеры могли исполнять женскія роли; 3. увеличенныя на маскѣ черты лица производили болѣе сильное впечатлѣніе на далекомъ разстояніи; 4. въ маскѣ можно

было помѣщать специальные резонаторы, усиливавшіе голосъ; 5. въ комедіяхъ маски могли быть каррикатурами на извѣстныхъ лицъ. Кромѣ того, маски употреблялись въ силу религіозныхъ правилъ, когда актеръ долженъ былъ играть бога.

Сверху маску покрывалъ треугольный головной уборъ (онкосъ), съ котораго спускался парикъ. Театральная обувь, котурны, имѣла толстыя подошвы и сильно увеличивала ростъ. Для сохраненія пропорціональности отдѣльныхъ частей тѣла, актеру приходилось подкладывать подъ одежду подушечки. Сценическій костюмъ ниспадалъ до пятъ. Скрытое лицо, неуклюжесть, медленныя движенія, неестественный ростъ — все это въ другихъ условіяхъ не можетъ не показаться смѣшнымъ. Въ эпоху упадка Греціи эта странная фигура была мишенью злыхъ насмѣшекъ.

Женщинамъ доступъ на сцену былъ закрытъ. Занавѣса, опускающагося между отдѣльными дѣйствіями, не было, пьеса игралась вся сразу, причемъ сцены и дѣйствія отмѣчались лишь пѣніемъ хора; только между двумя пьесами поднимался (не опускался) занавѣсъ, спрятанный въ нижней части сцены.

Философъ Аристотель установилъ извѣстное правило «трехъ единствъ». Совершенное театральное представленіе должно происходить въ одномъ мѣстѣ — напр. во дворцѣ, въ однѣ сутки, и оно должно представлять собой единое дѣйствіе — имѣть одного главнаго героя и одну интригу. Это «единство времени, мѣста и дѣйствія» мы и видимъ въ греческой драматической литературѣ. Обычно считаютъ, что оно возникло и укрѣпилось по причинамъ эстетическаго характера. Но если принять во вниманіе особенности греческаго театра, то станетъ понятнымъ, что и практическія соображенія играли здѣсь значительную роль. Драму Шекспира «Юлій Цезарь» или «Бориса Годунова» Пушкина, гдѣ одна картина смѣняется другой, въ другомъ мѣстѣ, въ другое время, съ иной интригой, — просто нельзя было бы поставить въ театрѣ Афинъ

или Эфеса, съ помощью тогдашнихъ сценическихъ средствъ.

Античный репертуаръ былъ очень обширенъ. До эпохи Александра Македонскаго онъ насчитываетъ около 600 трагедій и 800 комедій, изъ которыхъ огромное большинство извѣстно намъ лишь по названію или въ отрывкахъ.

Римскій театръ.

Зарожденіе театра въ Римѣ относится къ 220 году до Р. Х., когда плѣнный грекъ изъ Тарента, Ливій Андроникъ, поставилъ ни берегахъ Тибра первую трагедію, переведенную имъ съ греческаго. Эппій (240—169), уроженецъ Великой Греціи, т. е. той части Аппенинскаго полуострова, которая находилась подъ греческимъ вліяніемъ, повторилъ этотъ опытъ. Аттіій (180—86) написалъ и поставилъ первую латинскую трагедію «Брутъ». Эти опыты не нашли себѣ подражателей, и, въ дѣйствительности, трагедія отсутствовала въ римской литературѣ.

Когда Римъ, покоривъ Грецію, былъ покоренъ ея культурой, въ немъ утвердился греческій театръ съ греческимъ репертуаромъ, удовлетворявшій потребности высшихъ и среднихъ слоевъ населенія. Но масса римскаго народа осталась равнодушна къ аттической трагедіи и не имѣла своей, національной. Это объяснялось, очевидно, тѣмъ, что величественные тріумфы, великолѣпіе цирковыхъ зрѣлищъ и др. развлеченій оказывали такое вліяніе, что римляне мало интересовались вымыслами. Они видѣли настоящихъ царей, слѣдовавшихъ за колесницами побѣдоносныхъ полководцевъ, настоящія битвы, раненыхъ и умирающихъ. Послѣ этого они не могли уже проникаться состраданіемъ къ несчастіямъ лицъ, умиравшихъ лишь притворно.

Иначе дѣло обстояло съ комедіей. Два имени необходимо запомнить. 1) Плавтъ (254—183), бывшій не только прекраснымъ комедійнымъ писателемъ, но и талантливымъ актеромъ, пылкій и ѣдкій сатирикъ, оставилъ двадцать комедій, въ ко-

торыхъ мѣткая наблюдательность уживается съ грубымъ юморомъ. («Амфитріонъ», «Овлуарія», «Менехма» и др.). Нѣкоторымъ изъ нихъ подражалъ Мольеръ. 2) Теренцій (192—159) — авторъ съ тонкимъ дарованіемъ—сперва рабъ, потомъ вольноотпущенникъ; до насъ дошло шесть его комедій («Форміонъ», «Евнухъ», «Два брата» и др.). Это былъ поэтъ хорошаго общества, старавшійся сохранять изящество и въ комедіяхъ.

Въ концѣ республики комедія, однако, вырождается въ пьесы, сюжетъ которыхъ былъ лишь едва намѣченъ и дополнялся актерами по ихъ усмотрѣнію, затѣмъ она пала еще ниже и сдѣлалась достояніемъ шутовъ. Большое развитіе имѣла въ эту, равно какъ и императорскую эпоху, комическая пантомима. Римскій колизей, вмѣщавшій до 100.000 зрителей, видѣлъ на своей аренѣ не только бои гладіаторовъ и батальныя сцены, но и настоящія театральныя представленія, однако они были на одномъ уровнѣ съ нравами эпохи и сопровождались иногда даже кровопролитіемъ и реальною смертью актеровъ... Геній эллинскаго театра боялся мрачныхъ стѣнъ колизея. Но техника театральнаго представленія — приспособленія для производства сценическихъ эффектовъ, декоративная часть и т. п. — стояла въ Римѣ весьма высоко, а самое увлеченіе театральнымъ зрѣлищемъ было столь большое, что существовали даже домашнія сцены.

Христіанство отнеслось къ храму сценическаго искусства рѣзко отрицательно и объявило его однимъ изъ дѣлъ Дьявола. Нѣтъ ни одного отца церкви, который не ставилъ бы театръ на одинъ уровень съ лупанаромъ (публичнымъ домомъ). Церковь не могла не видѣть въ немъ одно изъ проявленій язычества. Но она относилась отрицательно и къ такимъ, въ сущности, нейтральнымъ забавамъ, какъ конскія ристалища. Человѣкъ долженъ былъ думать о спасеніи души, а не развлекаться мыльными пузырями бреннаго и грѣшнаго міра. Нашествіе варваровъ разрушило западную, римскую имперію и похоронило древнюю культуру.

Театръ на столѣтія исчезъ изъ жизни западныхъ народовъ.

Мистеріи и моралитѐ.

Однако, постепенно, церковь не могла не учесть сильной стороны театра, его агитаціонно-демонстраціонной силы, его способности пробуждать живыя чувства. Отвергнувъ вмѣстѣ со старымъ міромъ и языческія зрѣлища, церковь рѣшила приспособить театръ для своихъ цѣлей. Но этотъ театръ не имѣлъ ничего общаго съ древнимъ. Театральныя представленія этой эпохи называются мистеріи и моралитѐ.

Содержаніе первыхъ сводилось къ сценическому воспроизведенію тѣхъ или иныхъ событій изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Актерами были горожане и школьники, авторами, большей частью, духовныя лица. Были, напримѣръ, мистеріи, изображавшія жертвоприношеніе Авраама, исторію Іосифа и его братьевъ, и др. Но особенно популярными были представленія, изображавшія сцены Рождества Христова и Страстей Господнихъ. Совершались эти мистеріи въ день соотвѣтствующаго праздника. Обстановка и декораціи были очень несложными, носили, такъ сказать, любительскій характеръ. Каждому знакомы, хотя бы по наслышкѣ, «вертепы», которые не такъ давно устраивались на Рождествѣ для изображенія сцены поклоненія волхвовъ и др. Эти «вертепы» были занесены въ Россію изъ Польши черезъ Малороссію. Въ Германіи есть деревня Оберъ-Аммергау, знаменитая своими представленіями Страстей Господнихъ. Представленія происходятъ тамъ и по сіе время, разъ въ нѣсколько лѣтъ. Жители деревни уже съ юнаго возраста предназначаются къ исполненію ролей Христа, апостоловъ, Пилата и др. персонажей мистеріи. Въ наши дни спектакли происходятъ въ роскошной обстановкѣ. Актеры играютъ безъ грима. На «Страсти Господни» съѣзжаются въ Оберъ-Аммергау зрители со всѣхъ концовъ міра.

Моралите́ называются духовныя пьесы не историческаго, библейскаго, а аллегорическаго содержанія. Въ нихъ выводятся добродѣтели и пороки, ведущіе споръ за душу человѣка. Побѣждаютъ, конечно, добродѣтели. Актеры играли такія, напр., роли, какъ: тщеславіе, расточительность, чувственность, умѣренность, трудолюбіе, скромность. Кромѣ нихъ и главнаго героя, бѣднаго, грѣшнаго человѣка, въ моралите́ выступали и другіе персонажи: ангелы, дьяволъ, госпожа Вселенная со своими придворными и т. д.

Средневѣковый театръ

Значительно позднѣе эту форму театральныхъ представленій воскресилъ испанскій писатель Кальдеронъ. У Гете въ «Фаустѣ», особенно въ второй части, есть явные отголоски средневѣковыхъ пьесъ. Мартинъ Лютеръ отнесся благосклонно къ духовному театру и въ его время была открыта даже настоящая школа для драматурговъ изъ числа проповѣдниковъ новаго ученія. Къ этой эпохѣ относится возникновеніе въ Германіи и Швейцаріи городскихъ театровъ, организованныхъ городскими общинами, и ставятся спектакли при дворахъ различныхъ владѣтельныхъ особъ. Пьесы начинаютъ писаться не только духовнаго, но и свѣтскаго содержанія. Актеры организуются въ особыя товарищества, которыя являются зачатками постоянныхъ актерскихъ труппъ. Образуется актерское сословіе, пополняющееся недоучками - студентами и неудачниками изъ различныхъ слоевъ общества. Церковь относилась къ представителямъ этой профессіи весьма отрицательно и даже лишала актеровъ церковнаго погребенія. Какъ и въ древней Греціи, въ Европѣ до 17-го вѣка женщина не смѣла выступать на сценѣ, и женскія роли исполнялись мальчиками и юношами. Актеровъ презирали — это были своего рода паріи.

Съ появленіемъ свѣтскаго театра начала создаваться новая театральная литература. 16-ый

вѣкъ отмѣченъ возростающимъ интересомъ европейскихъ народовъ къ сценѣ, который особенно ярко проявился у двухъ народовъ очень несхожихъ во многихъ отношеніяхъ — англичанъ и испанцевъ.

Расцвѣтъ драматической литературы, подготовившій современный театръ, относится къ рубежу 16 и 17 вѣковъ. Англійскій театръ весь покрывается все затмевающимъ именемъ Вильяма Шекспира и носитъ вселенскій и общечеловѣческій характеръ.

Испанскій театръ отказывается отъ широкаго всесторонняго изученія міра. Психика испанцевъ не мирилась съ тѣмъ, чтобы ее слишкомъ мучили строгими мыслями и смѣлыми образами; испанская публика искала въ театральномъ зрѣлищѣ только развлеченіе. Особенно нравились ей любовныя приключенія, которыхъ такъ много въ произведеніяхъ Лопе-де-Вега. (1562—1636). Болѣе строгимъ и возвышеннымъ міропониманіемъ проникнуты пьесы другого знаменитаго испанскаго писателя Кальдерона (1600—1681). Онъ первый насадилъ на сценѣ ту глубокую мысль, что жизнь можно уподобить сну, очищающему грязные помыслы и обуздывающему человѣческія страсти. («Жизнь есть сонъ»).

17-ый вѣкъ — время расцвѣта французскаго театра. Въ эту эпоху во Франціи въ литературѣ, вообще, и драматической, въ особенности, утвердилось т. н. ложноклассическое направленіе. Оно было вызвано стремленіемъ подражать древней литературѣ, произведенія которой считались недосягаемыми образцами. Французы стремились къ возсозданію античной драмы съ ея закопомъ единства времени, мѣста и дѣйствія и др. особенностями.

Театръ Шекспира

Рубежъ XVI-го и XVII вѣковъ ознаменовался небывалымъ, и понынѣ остающимся непревзойденнымъ, періодомъ расцвѣта драматическаго творчества, благодаря всеобъемлющему генію Вильяма

Шекспира (1564—1616 г.г.). Его драмы, комедіи и др. произведенія раскрываютъ глубочайшіе тайники души человѣка, силу замысла, исключительное мастерство въ обрисовкѣ характеровъ, глубокое проникновеніе въ духъ изображаемой исторической эпохи.

Его произведенія переведены на всѣ европейскіе языки, и многіе изъ его драмъ и комедій едва ли сойдутъ когда-нибудь со сцены, ибо они сохраняютъ свою исключительную цѣнность для всѣхъ народовъ и всѣхъ временъ. Величайшей трагедіей Шекспира считается «Гамлетъ» — исторія души человѣка, познавшаго грязь и лживость жизни, заглянувшаго въ ея страшныя извилины и поставившаго роковой вопросъ: «Быть или не быть?» «Ромео и Джульета» даетъ старую и вѣчно юную исторію любви двухъ молодыхъ сердецъ. «Отелло» повѣствуетъ о другомъ чувствѣ, часто овладѣвающемъ человѣкомъ, — «чудовищѣ съ зелеными глазами» — ревности. «Король Лиръ» — трагедія отеческой любви и дочерней неблагодарности, «Макбетъ» — честолюбія пришедшаго къ власти цѣною преступленія. «Венеціанскій купецъ» — въ образѣ Шейлока даетъ отталкивающій типъ безжалостнаго сребролюбца. Нѣкоторыя пьесы Шекспира, несмотря на удивительную глубину мысли, рѣже видятъ свѣтъ рампы, вслѣдствіе ихъ меньшей сценичности, — напр., «Буря». Изъ комедій Шекспира наиболѣе популярна «Виндзорскія кумушки». Въ ней есть одинъ типъ, стяжавшій безсмертіе — Фальстафъ, — пожилой рыцарь, пьяница и бабникъ, любящій хвастаться своими мнимыми подвигами. Часто ставятся также комедія «Какъ вамъ будетъ угодно», «Сонъ въ лѣтнюю ночь» — прелестная сказка, овѣянная истинной поэзіей.

О жизни Шекспира извѣстно немного. Онъ, какъ и Мольеръ, вышелъ изъ того общественнаго слоя, который при своемъ зарожденіи былъ поставленъ внѣ общества — онъ самъ былъ актеромъ. Тѣмъ изумительнѣе проявленные имъ исключительный интеллектъ и геніальная проникновенность. Это несоотвѣтствіе между соціальнымъ положе-

ніемъ, которое занималъ Шекспиръ, какъ актеръ, и проявленной имъ геніальностью, приводитъ нѣкоторыхъ изслѣдователей къ предположенію, что авторомъ дошедшихъ до насъ произведеній въ дѣйствительности является не Шекспиръ, и что они принадлежатъ не ему, а кому-то изъ великихъ людей той эпохи. Нѣкоторые считаютъ авторомъ этихъ драмъ и комедій Френсиса Бэкона — госуд. канцлера и великаго ученаго. Доказать это предположеніе, однако, до сихъ поръ не удалось.

Шекспиру принадлежалъ въ Лондонѣ театръ «Глобусъ». Театральныя зданія тѣхъ временъ строились изъ дерева; театръ «Глобусъ», по дошедшимъ до насъ описаніямъ, извнѣ напоминалъ большую шестиугольную башню въ формѣ усѣченной пирамиды; она не была покрыта, лишь съ одной стороны надъ стѣной торчали двѣ остроконечныя кровли, прикрывавшія сцену. Въ дни представленій надъ ними развѣвался красный флагъ. Внутри театра круглая арена, раздѣленная бревенчатымъ заборомъ на партеръ и сцену. Зрители занимали «балконныя» мѣста, а наиболѣе привилегированная часть публики размѣщалась на аренѣ.

Сцена находилась на возвышенномъ помостѣ. Декораціи, на современный взглядъ, были до смѣшного убоги. Фантазія зрителей должна была усиленно работать, чтобы дополнить декораціонные намеки. Шестъ съ надписью «Лондонъ», изображалъ этотъ городъ, черные квадратные картоны съ двумя перекрещивающимися полосами — окна; два такихъ окна были достаточны для изображенія комнаты, возвышеніе въ глубинѣ сцены, задернутое отдѣльнымъ занавѣсомъ, символизировало горы, балконъ, палубу корабля, крышу дома, что угодно, смотря по надобности. Но зато одежды актеровъ были сшиты изъ дорогихъ матерій яркихъ цвѣтовъ, а обувь усыпана поддѣльными драгоцѣнными каменьями.

Принадлежавшій Шекспиру театръ «Глобусъ» былъ не единственнымъ въ Лондонѣ. Кромѣ него, существовали и другіе театры, частные, имѣлся и придворный. Во времена Шекспира къ театру вер-

нулось его старое значеніе народнаго развлеченія, и въ этомъ было его коренное отличіе отъ французскаго театра, который по одному уже содержанію пьесъ, составлявшихъ его репертуаръ, былъ чуждъ народнымъ массамъ, и только комедійная его вѣтвь была близка пониманію и говорила сердцамъ простого люда.

Испанскій театръ

Съ начала 17-го вѣка возникъ придворный театръ въ Мадридѣ. Театральное зданіе въ Испаніи, внутреннее устройство котораго напоминало англійскій театръ, имѣло форму прямоугольника. Испанскій театръ зналъ писаныя декораціи, но онѣ не смѣнялись. Основателемъ драматической литературы въ Испаніи является Лопе де Вега (1562—1636 гг.), отличавшійся колоссальной плодовитостью и написавшій около 1800 драмъ и комедій. Нѣкоторыя изъ его пьесъ, какъ напр., «Собака садовника» не сходятъ съ репертуара еще и понынѣ. Другимъ выдающимся драматургомъ Испаніи того времени является упомянутый уже нами Кальдеронъ (1600—1681 гг.). Его «Жизнь есть сонъ», «Часъ отъ часу не легче», «Донъ Фернандо» и др. пользовались въ свое время огромной популярностью, а «Жизнь есть сонъ» охотно ставится еще и теперь на многихъ европейскихъ сценахъ.

Ложноклассицизмъ и эпоха Мольера

Упомянутое нами «возсозданіе» античной драмы во Франціи нашло свое наиболѣе яркое проявленіе въ произведеніяхъ Корнеля*) (1606—1684 гг.) и Расина**) (1639—1699 гг.). Французы считаютъ эти произведенія «классическими», но правильнѣе назвать ихъ «ложноклассическими», хотя въ последнее время это мнѣніе оспаривается. Въ наши дни говорятъ, что французскій «классическій»

---

*) „Сидъ“, „Горацій“, „Поліевктъ“ и друг.

**) „Андромаха“, „Британникъ“, „Ифигенія“, „Федра“ и друг.

театръ является, наряду съ театромъ испанскимъ и англійскимъ, — «творческимъ», что онъ создалъ и реализовалъ большія эстетическія цѣнности. Во всякомъ случаѣ, въ отношеніи русскаго театра слѣдуетъ сказать, что его развитію, направленному по ложному руслу ложноклассицизмомъ, былъ причиненъ большой вредъ.

У французскихъ ложноклассиковъ соблюдаются не только правила построенія пьесы, установленныя Аристотелемъ, но и большинство сюжетовъ заимствовано изъ древней жизни. Однако, только этой внѣшней стороной и ограничивается «классицизмъ» французскихъ ложноклассиковъ. Подъ видомъ древнихъ героевъ они выводили въ античныхъ одеждахъ людей своего времени — людей XVII-го вѣка — придворныхъ блистательнаго Короля-Солнца, Людовика XIV и обрисовывали не нравы афинянъ и троянцевъ, а нравы Версаля. Но этотъ періодъ долженъ быть отмѣченъ, ибо въ это время во Франціи возстанавливается постоянный театръ, пріобрѣтающій снова характеръ учрежденія общественнаго.

Парижъ XVII в. имѣлъ нѣсколько театровъ. Въ 1680 г. королевскимъ указомъ два изъ нихъ были слиты въ одинъ — «Комеди Франсезъ», — отъ котораго ведетъ свое происхожденіе современный театръ того же названія. Придворные спектакли въ Версалѣ (постояннаго театра тамъ не было) отличались роскошью костюмовъ, хотя и мало сходныхъ съ тѣми «испанскими» и «римскими» оригиналами, которые они должны были изображать. Прекрасныя декораціи и обстановка сцены характерны для театра этой эпохи, которая отмѣчена еще однимъ важнымъ, на этотъ разъ революціоннымъ, новшествомъ. Во Франціи, впервые за всю исторію театра, женщина получаетъ доступъ на подмостки и становится рядомъ съ актеромъ-мужчиной.

Въ эту же эпоху Франція подарила міру величайшаго комедійнаго писателя новаго времени — Мольера (1622—1673), произведенія котораго также мало зависятъ отъ классической комедіи, какъ

произведенія Шекспира отъ трагедіи. Правда, онъ подражалъ кое въ чемъ Плавту и др., но это касалось лишь сюжетовъ и не можетъ быть поставлено ни въ какое сравненіе съ подражаніемъ Расина Эврипиду. Мольеръ вывелъ въ своихъ комедіяхъ людей, различая ихъ не по ихъ положенію, а по внутреннему характеру: притворщика, выскочку, льстеца, человѣконенавистника и т. д.

Мольеръ былъ и драматургомъ, и актеромъ, и директоромъ труппы. Его комическій геній проявляется въ цѣломъ рядѣ блестящихъ комедій, доставившихъ ему безсмертную славу («Мѣщанинъ во дворянствѣ», «Мнимый больной», «Школа мужей», «Мизаныропъ», «Скупой», «Тартюфъ», «Жеманницы» и друг.). Его пьесы отличаются жизнерадостной веселостью, естественностью, превосходнымъ изображеніемъ отдѣльныхъ характеровъ-типовъ и, въ особенности, живостью дѣйствія, быстрымъ темпомъ, динамичностью, что придаетъ имъ особую прелесть и привлекательность. Въ отношеніи живости дѣйствія, «точно его подталкиваетъ какая-то невидимая пружина», Мольеръ былъ послѣдователемъ итальянской комедійной школы.

«Комедія дель арте»

Объ итальянскомъ театрѣ того времени существуетъ много современныхъ изслѣдованій, и нѣкоторыя его формы являются «модными». Свѣтскіе сценическіе спектакли въ Италіи появляются въ эпоху Возрожденія; толчокъ даютъ ученые гуманисты, воскресившіе интересъ къ античной драмѣ. Въ началѣ XVI вѣка свѣтскій театръ—неотъемлемая часть всѣхъ придворныхъ празднествъ. Возводятся роскошныя театральныя зданія, представляющія собой видоизмѣненіе античнаго театра, создаются художественныя перспективныя декораціи, театральная техника достигаетъ высокой степени совершенства — въ началѣ 17 го вѣка итальянцамъ была уже извѣстна вращающаяся сцена.

Но съ драматической литературой въ Италіи обстояло не такъ благополучно. Постановка на сце-

нѣ античныхъ произведеній на латинскомъ языкѣ, напр., комедій Плавта, не могла привлекать широкія массы, т. к. народъ не понималъ латыни, а пьесы на итальянскомъ языкѣ (Аріосто, Тассо) были подражаніемъ античнымъ образцамъ и получили признаніе лишь въ кругу образованныхъ людей. Этотъ репертуаръ назывался «Ученая комедія».

Но, кромѣ него, была еще «Профессіональная комедія» — Commedia dell'arte. Въ Италіи издавна существовали народные профессіональные артисты (первоначально игравшіе шутовскія сценки на площадяхъ), которые позднѣе познакомились съ «Ученой комедіей» и создали свою оригинальную комедію. Отличительной чертой ея было отсутствіе постояннаго писанаго текста; профессіональные комедіанты импровизируя сами создавали текстъ своихъ ролей, взявъ лишь какую-нибудь подходящую для представленія фабулу. Главными дѣйствующими лицами почти всякой комедіи были: старики Панталонъ (богачъ) и Докторъ (пустозвонъ), двое слугъ, капитанъ, два любовника, двѣ дамы и служанка.

Этотъ театръ, живой, брызжущій весельемъ, и имѣлъ вліяніе на комедійное творчество Мольера, и на его актерское искусство.

Наряду съ Шекспиромъ, Мольеръ занимаетъ прочное положеніе въ репертуарѣ нашего современнаго театра, и это вполнѣ понятно, ибо созданные имъ типы взяты отъ жизни, и послѣдняя врядъ ли когда нибудь очистится отъ Тартюфовъ, Гарпагоновъ и имъ подобныхъ.

Театръ XVIII в. въ Германіи

Государи различныхъ европейскихъ странъ, особенно владѣтельныя особы Германіи, которая дробилась на множество государствъ, старалась подражать нравамъ и порядку Версальскаго двора и, въ числѣ другихъ заимствованій, перенесли въ Германію и ложно-классическій театръ.

Лишь во второй половицѣ XVIII-го вѣка начинается въ Германіи борьба съ засиліемъ ложноклассицизма, и наиболѣе яркимъ борцомъ за идею

новаго, національнаго театра является Э. Лессингъ (1729 — 1781 г.г.), директоръ гамбургскаго театра. Въ «Письмахъ о новѣйшей литературѣ» и «Драматургіи» онъ доказывалъ, что французскій театръ отнюдь не «классическій», что Шекспиръ гораздо ближе по духу къ Софоклу и Эврипиду и чтъ нѣмецкая сцена должна не тяготѣть къ древнему міру, а быть самобытной. Онъ далъ образцы національныхъ пьесъ: комедію «Минна фонъ Барнгельмъ», драму «Натанъ Мудрый», трагедію «Эмилія Галотти».

Лессингъ какъ бы расчистилъ путь для двухъ великихъ геніевъ, появленіемъ которыхъ отмѣчена вторая половина XVIII-го вѣка въ Германіи.

Драмы Фридриха Шиллера (1759—1805г.г.) какъ по формѣ, такъ и по содержанію не уступаютъ лучшимъ произведеніямъ Шекспира, хотя и не носятъ печати его всеобъемлющаго генія. Наиболѣе извѣстная трагедія Шиллера — «Разбойники». Въ ней, какъ и въ «Заговорѣ Фіеско», онъ выступаетъ, какъ представитель революціонной эпохи, врагомъ соціальной и политической несправедливости. Національному чувству и борьбѣ за независимость родины посвящены «Орлеанская дѣва», «Вильгельмъ Тель». Изъ другихъ драматическихъ произведеній Шиллера («Донъ Карлосъ», «Марія Стюартъ», трилогія «Валленштейнъ» «Мессинская невѣста») надо выдѣлить послѣднее, являющееся попыткой воскресить античную трагедію рока. «Коварство и любовь» относится къ категоріи т. н. мѣщанскихъ драмъ, въ которыхъ выводятся герои изъ среди «средняго сословія» съ ихъ страданіями и радостями. Одна изъ шиллеровскихъ пьесъ «Лагерь Валленштейна», гдѣ героемъ является не отдѣльный человѣкъ, а толпа, въ концѣ XIX вѣка была поставлена т. н. «мейнингенской» труппой съ примѣненіемъ новыхъ пріемовъ сценическаго искусства; эта постановка имѣла нѣкоторое вліяніе на игру артистовъ Московскаго Художественнаго театра.

Вольфгангъ Гете (1749—1832 г.г.) не былъ плодовитымъ театральнымъ писателемъ. Изъ его

драматическихъ произведеній только «Эгмонтъ», (драма на сюжетъ изъ эпохи возстанія нидерландскаго народа противъ испанцевъ) можетъ быть сопоставлена по своей сценичности съ «Заговоромъ Фіеско» или «Отелло». Первая трагедія Гете «Гецъ фонъ Берлихингенъ» написана съ нарочитымъ подчеркиваніемъ «шекспировскихъ» пріемовъ построенія дѣйствія, громоздка для постановки и рѣдко видитъ свѣтъ рампы. «Мессинская невѣста» Шиллера написана на сюжетъ изъ средневѣковой жизни. Гете былъ великимъ поклонникомъ классической древности и, какъ и Шиллеръ, пытался возродить античную трагедію, но сюжетъ его «классической» трагедіи «Ифигенія» взятъ изъ классическаго міра. Величайшее изъ гетевскихъ твореній — «Фаустъ»— не является «пьесой», въ общепринятомъ значеніи этого слова, и воспроизводится на сценѣ крайне рѣдко — и то только первая часть; вторая часть «Фауста» совершенно не сценична. Перу Гете принадлежатъ еще пьесы — «Тассо», «Взволнованные» и другіе.

Первый русскій театръ

Ложноклассическому театру, въ процессѣ его распространенія на востокѣ, суждено было проникнуть и въ Россію. Появленіе театра на Руси слѣдуетъ пріурочить къ царствованію Алексѣя Михайловича, который былъ большимъ любителемъ заморской новинки, любила театръ и царевна Софья, переводившая (съ польскаго) Мольера.

Первымъ русскимъ городомъ, гдѣ ожила на сценѣ пьеса, былъ Кіевъ. Ученики кіевской духовной академіи разыгрывали духовныя драмы, переведенныя съ польскаго, или мѣстнаго издѣлія напр. «Алексѣй, человѣкъ Божій». На Украинѣ процвѣталъ также «вертепъ». Эта разновидность кукольнаго театра интересна въ томъ отношеніи, что она способствовала возникновенію народной комедіи. Между отдѣльными дѣйствіями «вертепа» живые актеры-любители играли забавныя комедійныя сценки изъ народнаго быта.

Первая актерская труппа въ Москвѣ составилась изъ иностранцевъ — жителей нѣмецкой слободы, по повелѣнію царя. Руководилъ ею пасторъ Іоаннъ Грегори. Въ Потѣшномъ дворцѣ была исполнена духовная драма «Эсфирь», за которой послѣдовали другія пьесы — духовныя и свѣтскія. Послѣднія назывались «прохладныя комедіи». Это были грубоватыя комедійныя представленія, которыя въ тѣ времена исполнялись повсемѣстно въ Европѣ странствующими труппами; содержаніе ихъ представляло собой смѣсь юмористическихъ и болѣе ли менѣе серьезныхъ сценъ, заимствованныхъ изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ. При театрѣ Грегори существовала театральная школа.

Духовная драма попала въ Москву и другимъ путемъ. Ее занесъ съ Украины церковный дѣятель Симеонъ Полоцкій и она утвердилась въ основанной по его проекту Славяно-греко-латинской академіи. Многіе высшія духовныя лица, вплоть до св. Дмитрія Ростовскаго, покровительствовали школьному театру и писали духовныя драмы.

Петръ Великій устроилъ на Красной площади постоянный общедоступный театръ, куда зрители допускались за плату отъ 3 до 10 копѣекъ; кромѣ того въ петровское время существовалъ театръ въ селѣ Преображенскомъ, гошпитальный театръ и др. Но русской профессіональной труппы при Петрѣ не существовало и актеры были частью «ввозные»— изъ Германіи, частью пополнялись изъ учениковъ различныхъ школъ. Послѣ Петра театральныя представленія заняли прочное мѣсто въ числѣ другихъ придворныхъ увеселеній.

При дворѣ Елизаветы Петровны давали спектакли французская и итальянская оперныя труппы. Это царствованіе — эпоха французскаго вліянія на русское общество, что ярко проявилось въ области русскаго театра, пошедшаго по пути ложноклассицизма, слѣпо подчиняясь французскимъ образцамъ.

«Отцомъ русскаго театра» считается А. Сумароковъ (1718—77 г.), драматургъ и директоръ общественнаго театра въ Петербургѣ, учрежденнаго въ

1756 г. Это былъ русскій театръ съ русской труппой. Но у него былъ предшественникъ въ провинціи, Ярославскій театръ, сооруженный на средства мѣстныхъ купцовъ и дворянъ Ѳ. Волковымъ — первымъ прославленнымъ русскимъ профессіональнымъ актеромъ, который со своими товарищами образовалъ труппу въ петербургскомъ театрѣ и вмѣстѣ съ Сумароковымъ руководилъ имъ.

Изъ другихъ актеровъ прославился Дмитревскій, при Екатеринѣ II, ставшій даже членомъ Россійской академіи. Хотя на актерское сословіе въ широкихъ кругахъ установился полупрезрительный взглядъ, однако, положеніе актеровъ было не плохо, какъ въ матеріальномъ такъ и въ правовомъ положеніи, они, напр., пользовались дворянской привилегіей носить шпагу.

Дальнѣйшее развитіе театра въ Россіи въ 18 вѣкѣ пошло по тремъ направленіямъ. Во-первыхъ, продолжалъ функціонировать театръ при дворѣ, достигшій блестящаго расцвѣта въ эпоху Екатерины II, во-вторыхъ, развивался общедоступный театръ, и, въ-третьихъ, возникъ, какъ чисто самобытное явленіе, частный крѣпостной театръ, просуществовавшій до освобожденія крестьянъ. Богатые помѣщики не только заводили въ городахъ домашнія сцены, но устраивали ихъ у себя въ имѣніяхъ. Актеры набирались изъ крѣпостныхъ. Тяжелое положеніе ихъ послужило впослѣдствіи благодарной темой для писателей-народолюбцевъ *).

Идеологомъ ложноклассицизма въ русской драматической литературѣ 18-го вѣка былъ извѣстный В. Тредьяковскій (1703—1769 г.г.).

Первымъ русскимъ драматургомъ считается А. П. Сумароковъ (1718—1777г.г.), бывшій директоромъ перваго петербургскаго театра. Онъ написалъ много трагедій и комедій. И тѣ и другія не отличаются большими литературными достоинствами, но въ свое время нравились читателямъ и зрителямъ. (Трагедіи: «Хоревъ», «Синавъ и Труворъ» и др., ко-

---

*) Трогательный образъ крѣпостной актрисы выведенъ въ пьесѣ Юр. Бѣляева „Псиша".

медіи: «Лихоимецъ», «Трессотиніусъ», «Опекунъ» и др.— Въ послѣднихъ С. подражалъ Мольеру).

Тѣмъ, чѣмъ для нѣмецкой сцены былъ Лессингъ,—для русской явился отчасти Д. И. Фонвизинъ (1744 — 1792), авторъ комедій «Бригадиръ» и «Недоросль». Это уже русскія народныя комедіи, не лишенныя, правда, многихъ чертъ трафаретной подражательной литературы—но, въ цѣломъ, положившія начало самобытному русскому репертуару. Однако, русская трагедія возникла значительно позднѣе,— вліяніе ложноклассицизма угасло лишь въ XIX вѣкѣ. Сравнивать Фонвизина и Лессинга можно лишь въ томъ отношеніи, что оба они дали образцы національной сценической литературы. Но Лессингъ далъ для своего народа еще и иное — неизмѣримо большее,—идеологію новаго направленія.

«Мѣщанская» драма.

XVIII в. во Франціи проходитъ еще подъ знакомъ ложноклассицизма, съ той лишь уступкой времени, что въ застывшія формы начало вливаться новое содержаніе, и изысканные герои начинаютъ, порою, рѣзко нападать на основы «стараго порядка» и проповѣдывать свободолюбивыя идеи. Это не значитъ, что во Франціи не было движенія, направленнаго къ созданію новой національной драмы. Наряду съ драматическими произведеніями Вольтера, Даро и др., соблюдавшихъ традиціи великолѣпной эпохи Короля Солнца, появляется «мѣщанская» драма (Лашоссе, Мерсье), но ей не суждено было поставить грань между старымъ и новымъ искусствомъ.

Французская литература XVIII вѣка не подарила Мельпоменѣ выдающихся произведеній — для столѣтій. Муза комедіи Талія была въ этомъ отношеніи счастливѣе. Бомарше (1732—1799 г.г.) написалъ двѣ безсмертныя легкія комедіи «Севильскій цирюльникъ» и «Свадьба Фигаро».

Въ періодъ времени, лежащій между нимъ и Мольеромъ, въ театральной техникѣ произошелъ рядъ измѣненій. Были уничтожены мѣста на сценѣ;

декораціи, бутафорія и др. отрасли театральнаго дѣла значительно улучшились, по сравненію съ XVII вѣкомъ. Театръ, наконецъ, принимаетъ современный видъ. Въ эту эпоху онъ—одинъ изъ главныхъ, если не главный центръ общественной жизни, гдѣ люди объединялись вокругъ прекраснаго, не имѣя возможности объединяться вокругъ полезнаго. Это положеніе измѣнилось во время великой революціи. Но и тогда французскій театръ сохранилъ свое художественнее значеніе.

Въ Англіи XVIII вѣкъ являетъ собой пеструю картину—наряду съ твореніями Шекспира на театральной сценѣ оживаютъ герои трагедій во французскомъ стилѣ; намѣчаются первые шаги къ созданію будничной, народной драмы; (Лилло «Лондонскій купецъ» и др.) Однако, отсутствіе прочно укрѣпившейся иноземной традиціи (въ противоположность Германіи) не дѣлаетъ это теченіе боевымъ и побѣждающимъ.

Тонкое и жизненное искусство возникаетъ и утверждается въ XVIII вѣкѣ въ Италіи въ видѣ «венеціанской комедіи», вліяніе которой мы ощущаемъ и въ наши дни.

Девятнадцатое столѣтіе—великое столѣтіе въ исторіи человѣчества. Это — время прогресса во всѣхъ отрасляхъ жизни, науки, искусства, время созданія новыхъ культурныхъ цѣнностей. Быстрое движеніе впередъ... но не въ области театра.

Если мы возьмемъ театральныя формы конца прошлаго вѣка и сравнимъ ихъ съ тѣми, которыя господствовали за сто лѣтъ до этого, то можно придти къ такимъ выводамъ: техническая сторона искусства актера совершенно измѣняется. Отъ ходульной игры, напыщенной декламаціи, рыканья въ патетическихъ пассажахъ, «театральныхъ» жестовъ актеръ переходитъ къ подражанію жизни, становится простъ и естествененъ. Содержаніе драматическихъ произведеній, конечно, отражаетъ жизнь и мѣняется вмѣстѣ съ ней.

И все же, театръ въ теченіе XIX вѣка пребываетъ какъ бы въ полузастывшемъ состояніи. Эволюція отъ сальной свѣчи къ электрической лампочкѣ и другіе успѣхи технической стороны театральнаго дѣла не внесли, въ сущности, ничего новаго въ самый театръ. Въ области способовъ претворенія изображаемой жизни прошлый вѣкъ не далъ почти ничего новаго, и лишь XX-му столѣтію удалось распахнуть дверь въ міръ новаго творческаго театра. Новымъ теченіемъ въ жизни театра XIX в. явился лишь «романтизмъ», вызванный умиротвореніемъ Европы послѣ Наполеоновскихъ войнъ. Это умиротвореніе дало людямъ возможность обратить свои мысли и чувства отъ преходящаго — къ вѣчному, сдѣлать переоцѣнку всѣхъ жизненныхъ явленій.

Основными чертами «романтической школы» являются: протестъ противъ классическихъ шаблоновъ, обрѣтеніе «идеальнаго міра» въ среднихъ вѣкахъ, а не въ Греціи и Римѣ, религіозное устремленіе духа и индивидуализмъ. Это движеніе охватило литературу, живопись и др. отрасли искусства, наложило свою печать на историческую науку и философію. Побѣда его была полная, но не безъ борьбы, причемъ наиболѣе трудно было романтизму одолѣть классицизмъ въ области драматической поэзіи, ибо въ театрѣ традиція всегда болѣе устойчива. Въ 1827 г. появилась драма молодого французскаго поэта — «Кромвель». Авторомъ былъ В. Гюго (1802—1887 г.г.) одинъ изъ величайшихъ представителей романтизма въ литературѣ и театрѣ. Но тогда онъ былъ лишь піонеромъ и «Кромвель» вызвалъ бурю въ прессѣ. Противники романтизма въ театрѣ усмотрѣли въ «Кромвелѣ» «нападеніе на гигантовъ» — Корнеля и Расина. Въ бесѣдѣ съ престарѣлымъ знаменитымъ актеромъ Тальма и въ предисловіи къ «Кромвелю» Гюго намѣтилъ основы романтическаго театра: 1) замѣна «персонажей» просто людьми, 2) замѣна традиціи — жизненной правдой, 3) свободные переходы отъ героическаго къ обы-

денному, 4) свободный стиль, выливающійся во всевозможныя формы — эпическую, лирическую, сатирическую и т. д. и 5) изгнаніе тирадъ и стиховъ, бьющихъ на эффектъ. Въ драмѣ все должно происходить, какъ въ дѣйствительности — образцы и формы подлежатъ отмѣнѣ. Въ исторической драмѣ романтизмъ устанавливалъ вѣрность дѣйствительности, возсоздавая картины прошлаго. Ложноклассическія правила отвергались, и Шекспиръ объявлялся богомъ театра. Представленіе другой пьесы Гюго, «Эрнани», эффектной драмы изъ испанской жизни, гдѣ фигурируютъ разбойники, рыцари, короли, предатели, потайныя двери, дуэли, ядъ, кинжалъ и т. п. дало побѣду новому направленію, но окончательно упрочилась она лишь въ 1838 г., когда была поставлена драма «Рюи Блазъ», гдѣ главнымъ героемъ является лакей, влюбленный въ королеву... Съ точки зрѣнія классицизма такое положеніе было совершенно недопустимо.

Въ сущности, романтическая драма была весьма далека отъ исторической правды, уводила въ міръ фантастическихъ образовъ и не соотвѣтствовала наступленію царства городской культуры.

Кромѣ упомянутыхъ, Гюго написалъ драмы: «Король забавляется», «Маріонъ Делормъ», «Анджело» и др. Всѣ онѣ очень «сценичны» — Гюго, какъ писателю, вообще присуще пристрастіе къ декламаціи, пышности и внѣшнимъ эффектамъ. Великій романтикъ имѣлъ много послѣдователей, надъ которыми онъ возвышался, однако, какъ дубъ надъ мелколѣсьемъ.

Огромнымъ успѣхомъ пользовались въ свое время пьесы Дюма-отца (1803—1870 гг.), прославившагося, впрочемъ, не драмами, а романами «Три мушкатера» и «Графъ Монте-Кристо». Только драмы А. де Виньи (1799—1863 г.г.), изысканнаго романтика-аристократа, достигали высотъ истинной драматической поэзіи.

Романтическая драма переноситъ зрителя въ обстановку, которая рѣзко отличается отъ современной жизни. Для многихъ романтическая пьеса —

только сказка. Но и сказка имѣетъ, конечно, свои права на существованіе.

Натурализмъ

Во второй половинѣ XIX-го вѣка возникло обширное теченіе — столь же широко распространившееся, какъ и романтизмъ, но противоположное ему, — «натурализмъ». Въ литературѣ это теченіе съ особенной силой представлено Э. Зола.

Натуралистическая школа утверждала, что задачей художника, писателя, драматурга является точное, безъ прикрасъ, воспроизведеніе дѣйствительности, изображеніе жизни такой, какой она есть, отнюдь не затушевывая темныхъ сторонъ. Близкими къ «натурализму» во французской драматургіи являются драматурги «бытовые»: Э. Ожье (1820—1889 г. г.) авторъ пьесъ «Мэтръ Герэнъ», «Авантюристка», «Зять г-на Пуарье» и др; А. Дюма-сынъ (1824—1895 г. г.) — драмы: «Идеи м-мъ Обрэ», «Полусвѣтъ», знаменитая «Дама съ камеліями» и др.

Дюма и Ожье изображали жизнь буржуазнаго слоя. Но собственно натурализмомъ, боевымъ натурализмомъ, отмѣчены лишь тѣ произведенія, гдѣ грязь жизни не прячется и авторъ не боится «шокировать» читателей или зрителей. Великихъ мастеровъ боевого натурализма въ XIX вѣкѣ французскій театръ не имѣлъ. Среди французскихъ драматурговъ подлиннымъ «натуралистомъ» былъ Бріэ — «Красное платье», «Бланшетъ», нашумѣвшая драма «Порченые», въ которой авторъ не побоялся вынести на сцену трагедію сифилитика. Противникомъ натурализма въ театрѣ былъ В. Сарду (1831—1908 г. г.) большой мастеръ сцены, умѣлой рукою творившій яркія, но не отличающіяся особенной глубиной драмы: произведенія Сарду на историческія темы могутъ разсматриваться какъ запоздавшій отголосокъ романтической школы. («Мадамъ Санъ Женъ», «Тоска», «Темидоръ», «Родина»).

Къ числу «натуралистовъ» никоимъ образомъ нельзя отнести знаменитаго норвежскаго драма-

турга Ибсена (1828—1906 г. г.), хотя большинство его пьесъ не историческаго содержанія, а рисуютъ современную ему жизнь. Но онѣ изображаютъ ее не точно, не такой, какъ она есть; дѣйствительность служитъ лишь канвой для соціальныхъ и философическихъ идей автора. Ибсенъ — крайній индивидуалистъ, міросозерцаніе его проникнуто трагизмомъ, жизнь представляется ему въ видѣ суровой борьбы темныхъ силъ противъ всего выдающагося и героическаго. Главная тема почти всѣхъ ибсеновскихъ драмъ — борьба личности съ міромъ, погрязшемъ во злѣ и лжи. Ибсенъ — пессимистъ и безнадежный фаталистъ, вѣрящій въ желѣзную силу рока. Драмы у Ибсена («Брандъ», «Кукольный домъ», «Строитель Сольнесъ», «Джонъ Габріэль Боркманъ», Привидѣнія», «Гедда Габлеръ», «Дикая утка» и др.) въ теченіе десятилѣтій были украшеніемъ европейской сцены, въ томъ числѣ и русской. Послѣвоенное поколѣніе многое находитъ въ нихъ чуждымъ и несоотвѣтствующимъ духу времени.

Воплотителемъ идей боевого натурализма на сценѣ, а не простымъ «бытовикомъ», является Г. Гауптманъ (р. 1862 г.), крупнѣйшій германскій драматургъ конца XIX и начала XX в. Первое представленіе его драмы «Передъ восходомъ солнца» въ берлинскомъ Лессингъ-театрѣ напоминаетъ дебютъ В. Гюго. Автора называли «грубѣйшимъ натуралистомъ, драматургомъ гнуснаго». Онъ смѣлой рукой обнажаетъ общественныя язвы также въ «Праздникѣ примиренія», даетъ образецъ соціальной драмы въ «Ткачахъ», гдѣ впервые выводитъ на сцену столкновеніе между пролетаріатомъ и капиталомъ. По духу онъ во многомъ родственен Зола. Но поэтическая сказка «Потонувшій колоколъ» является «индивидуальной драмой, ея герой, литейный мастеръ Генрихъ, ставитъ себѣ высокія цѣли, достиженіе которыхъ оказывается ему не по силамъ. Перу Гауптманъ принадлежатъ и бытовыя пьесы, въ которыхъ не подчеркиваются мрачныя стороны жизни.

«Индивидуализмъ» имѣлъ своимъ пророкомъ философа Фридриха Ницше и былъ обширнымъ те-

ченіемъ въ литературѣ вообще. Къ индивидуалистамъ принадлежатъ шведскій писатель А. Стриндбергъ (род. 1849 г.) и итальянскій Г. д'Аннунціо (род. 1864 г.). Стриндбергъ — человѣкъ мятущагося духа, мрачный искатель Истины, оккультистъ, мизантропъ, женоненавистникъ. Его драмы («Отецъ», «Фрекенъ Юлія» и др.) даютъ изображеніе тѣневыхъ сторонъ жизни и, въ частности, въ крайне непривлекательномъ видѣ рисуютъ душу женщины. Д'Аннунціо — утонченный индивидуалистъ-аристократъ, жрецъ культа красоты и наслажденья, пѣвецъ сильной личности, но вѣрящій въ силу Рока, управляющаго міромъ («Джіоконда», «Сонъ въ весеннюю ночь» и др.)

Декадентскіе уклоны и символизмъ.

Въ концѣ XIX вѣка окрѣпъ рядъ теченій въ искусствѣ, носящихъ различныя названія — декадентство, неоромантизмъ, символизмъ, но сходныхъ въ основныхъ своихъ чертахъ — отреченіе отъ натурализма, утонченности въ воспріятіи міра, отказъ отъ обычной нормальной жизни и уклонъ въ область нездороваго мистицизма. Больные нервы, реагирующіе лишь на утонченно красивое, половыя причуды, наркотики, слабая воля и боязнь міра сдѣлались «нормальными» явленіями «конца вѣка». Родоначальникомъ этой моды былъ французскій поэтъ Ш. Бодлеръ (1821—1867 г. г.), авторъ сборника стиховъ «Цвѣты зла». Символисты утверждали слѣдующее: люди, живя обычной жизнью, одновременно пребываютъ въ общеніи съ высшимъ духовнымъ міромъ и это общеніе обнаруживается въ полусознательныхъ, неясныхъ ощущеніяхъ, предчувствіяхъ, необъяснимыхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ въ отношеніи другихъ людей и т. п. Чѣмъ меньше человѣкъ живетъ реальной жизнью, тѣмъ тѣснѣе его соприкосновеніе съ инымъ міромъ; наиболѣе вѣрный путь къ познанію — молчаніе.

. Бельгіецъ М. Метерлинкъ (р. 1862 г.) формулировавшій это ученіе, въ рядѣ одноактныхъ пьесъ («Непрошенная» и др.) изображаетъ разные «шорохи» души путемъ намековъ, туманныхъ образовъ, сочетаніемъ словъ не по ихъ прямому смыслу, а по особому мистическому значенію (символика). Ни на драму, ни на какой либо иной видъ драматической поэзіи пьесы М. не были похожи. Это имѣло мѣсто въ концѣ 80-хъ, началѣ 90-хъ годовъ. Позднѣе Метерлинкъ пишетъ пьесы преимущественно типа фантастическихъ сказокъ, въ которыхъ трактуются темы одухотворенной любви, смерти (преимущественно страха смерти), боязни грѣха и т. п. «Потонувшій колоколъ» Гауптмана — тоже принадлежитъ къ символическимъ пьесамъ, равно какъ и нѣкоторыя произведенія Д'Аннунціо.

Англія въ концѣ 19-го вѣка дала міру почти геніальнаго эстета - индивидуалиста — Оскара Уайльда (1856—1900 г. г) пьесы котораго, однако, во многомъ уступаютъ другимъ его произведеніямъ и лишь одна «упадочная» драма «Саломея» выдѣляется своей исключительной красивостью и таинственной глубиной, несмотря на острую, прямую эротику. Остальныя пьесы — салонныя комедіи («Вѣеръ леди Уиндермеръ» и др.), въ нихъ много блестящихъ парадоксовъ, которыя, какъ извѣстно, были литературной «спеціальностью» Уайльда, діалоги ихъ живы и изящны, но характеры дѣйствующихъ лицъ обрисованы обычно не достаточно четко и развитіе дѣйствія не стоитъ на большой высотѣ. Содержаніе ихъ сводится къ обличенію пороковъ высшаго англійскаго свѣта, гл. обр. его лицемѣрія. Все же Уайльдъ наиболѣе крупный англійскій драматургъ XIX вѣка. До него англ. драма шла по пятамъ за модными теченіями на континентѣ и не имѣла выдающихся произведеній.

Австріецъ Гофмансталь, неоромантикъ, полюбилъ не современную ему будничную жизнь, а, какъ всѣ романтики—дальнее. Его драматическія пьесы — сложная игра утонченныхъ настроеній при небольшомъ дѣйствіи. Душевная воспріимчивость героевъ Гофмансталя направлена на мимо-

летныя ощущенія — драма выражается не столько въ поступкахъ, сколько въ переживаніяхъ. («Глупецъ и смерть», «Женщина въ окнѣ», «Свадьба Зобенды»). Позднѣе у Гофмансталя намѣчается и крѣпнетъ влеченіе къ античному міру («Электра»).

Произведенія Бьернстьерне-Бьернсона, норвежскаго писателя и народнаго дѣятеля, родившагося въ 1832 и, слѣдовательно, человѣка одного поколѣнія съ Ибсеномъ, носятъ на себѣ печати различныхъ эпохъ. Онъ началъ драмами чисто реалистическаго содержанія («Отецъ», «Орлиное гнѣздо» — изъ жизни крестьянъ) и кончилъ «индивидуальной драмой». Его отличіе отъ Ибсена заключается въ томъ, что онъ оптимистъ. Человѣческое общество имѣетъ много язвъ, но онѣ излѣчимы. Обличая его пороки, Бьернсонъ вѣритъ и въ исправленіе. Онъ — поборникъ чистоты отношеній между полами («Банкротство», «Редакторъ», «Король», «Перчатка», «Свыше силъ», «Леонарда» и др.). Большою популярностью пользовалась «Перчатка», въ которой Бьернсонъ требуетъ единой морали для мужчины и женщины.

Два нѣмецкихъ писателя конца XIX в. и начала XX, Ведекиндъ и Шницлеръ поставили ребромъ вопросъ о половыхъ отношеніяхъ въ буржуазномъ обществѣ. Ведекиндъ въ драмѣ «Пробужденіе весны», написанной въ 1891 г., но поставленной на сценѣ лишь въ 1906 г., выступаетъ въ защиту молодежи и бичуетъ мѣщанское лицемѣріе взрослыхъ. Шницлеръ—писатель одаренный острою наблюдательностью, изящный, но безпощадно жестокій по отношенію къ буржуазнымъ нравамъ, («Анатоль», «Зеленый попугай», «Парацельсъ», позднѣе—знаменитый «Хороводъ» и др.)

Рядъ драматурговъ во второй половинѣ XIX и началѣ XX вѣковъ писалъ для «средняго» читателя и зрителя пьесы, различныя по направленію, но не преслѣдовавшія особенно возвышенныхъ или новаторскихъ цѣлей. Мы уже упоминали о Викторьенѣ Сарду. Во многихъ отношеніяхъ выше его стоитъ романтикъ Э. Ростанъ (род. 1864 г.) Его «Орленокъ», драма изъ жизни несчастнаго сы-

на Наполеона I, «Сирано де Бержеракъ», «Принцесса Греза» и др. пользуются и до нашихъ дней значительнымъ успѣхомъ на многихъ европейскихъ сценахъ. Къ этой плеядѣ драматурговъ умѣреннаго значенія, посильно служившихъ театру на рубежѣ XX-го вѣка, относится и нѣмецкій романистъ и драматургъ Г. Зудерманъ (1857—1927 г.г.), писавшій реалистическія драмы изъ жизни буржуазнаго общества, бичуя его порой, но стараясь не причинить излишней боли («Честь», «Конецъ Содома», «Бой бабочекъ», «Родина» и др.).

Говоря о драматическихъ произведеніяхъ XIX в. мы не различали строго комедіи отъ трагедіи, т. к. съ пораженіемъ «классицизма» рѣзкая грань между ними исчезла. Бытовая драма, равно какъ и романтическая, можетъ сочетать въ себѣ и трагическое и смѣшное. Таковы напр. многія пьесы А. Дюма-отца — особый видъ драматическихъ произведеній. Блестящимъ комедійнымъ писателемъ той же эпохи былъ Скрибъ (1791—1861 г. г.) — «Стаканъ воды», «Медвѣдь» и др. У Скриба, какъ и у Дюма, есть «промежуточныя» между комедіей и трагедіей пьесы, драмы съ комедійными элементами. Въ срединѣ XIX вѣка на смѣну романтической комедіи пришла реалистическая (во Франціи —напр., упомянутый уже Ожье, въ Германіи: Лаубе, Фрейманъ, Гуцковъ и др.). Многія пьесы Зудермана — комедіи-сатиры, равно какъ и болѣе позднія пьесы Гауптмана, а также Ведекинда и Шницлера.

Въ первой половинѣ XIX в. возникъ во Франціи, и распространился отсюда по всей Европѣ, типъ легкой комедіи, называемой водевилемъ; отличительной особенностью водевилей были вставные куплеты, исполнявшіеся дѣйствующими лицами. Водевиль ведетъ свое начало отъ народныхъ ярмарочныхъ комедій. Впослѣдствіи водевилемъ начали называть вообще легкую комедію съ живой интригой и нѣсколько преувеличеннымъ комизмомъ положеній. Конецъ XIX в. возродилъ интересъ къ фарсу, тому же водевилю, но съ менѣе «невиннымъ» содержаніемъ. Фарсъ ведетъ свое

происхожденіе отъ среднихъ вѣковъ и наибольшаго развитія достигъ въ Испаніи.

Русскій театръ при Александрѣ I и Николаѣ I.

Русскій театръ при Александрѣ I жилъ продолженіемъ жизни, сложившейся къ концу XVIII вѣка. Казенные театры находились въ управленіи особаго вѣдомства—Управленія императорскихъ театровъ. Въ 1805 г. состоялось повелѣніе объ учрежденіи въ Москвѣ императорскихъ театровъ, гдѣ до этого зрѣлища носили характеръ частныхъ предпріятій. Московская труппа составилась, главнымъ образомъ, изъ бывшихъ крѣпостныхъ актеровъ разныхъ владѣльцевъ—напр. труппа кн. Волконскаго была цѣликомъ пріобрѣтена казной. Изъ артистовъ въ эту эпоху особенно выдѣлялись Сандуновы, Плавильщиковъ, Яковлевъ, Рыкаловъ.

Кромѣ пьесъ русскихъ авторовъ — (Сумароковъ, Княжнинъ и др.) ставились часто пьесы иностранныхъ писателей, первое мѣсто изъ которыхъ принадлежитъ Коцебу (1761—1819 г. г.), нѣмецкому писателю, принадлежавшему къ числу типичныхъ драматическихъ ремесленниковъ, автору многочисленныхъ «мѣщанскихъ» драмъ. У него были русскіе подражатели (Ильинъ, В. Ѳедоровъ и др.). Видное положеніе въ русскомъ театрѣ и какъ дѣятель, и какъ писатель пріобрѣтаетъ кн. А. А. Шаховской (1877—1846 г. г.) («Урокъ женатымъ» «Пустодамы», «Соколъ Ярослава Тверского» или суженый на бѣломъ конѣ и др.) авторъ комедій, водевилей, историческихъ трагедій. Война съ Наполеономъ вызвала потребность въ пьесахъ патріотическаго содержанія. Наиболѣе талантливой и значительной была трагедія В. И. Озерова (1770—1816 г. г.) «Дмитрій Донской». Объ Озеровѣ какъ драматургѣ кн. Вяземскій писалъ: «трагикъ Озеровъ стоитъ неоспоримо въ лѣтописи отечественной словесности побѣдителемъ своихъ предшественниковъ и опаснымъ соперникомъ для послѣдователей». Однако, съ паденіемъ интереса къ

классицизму, палъ интересъ и къ пьесамъ Озерова выдержаннымъ въ этомъ стилѣ.

Новое теченіе въ области русской драмы возглавилъ А. С. Пушкинъ (1799—1837 г. г.).

Его предметомъ благоговѣнія и подражанія были творенія Шекспира. Оконченный въ 1825 г. «Борисъ Годуновъ» носитъ явные слѣды вліянія на автора шекспировскихъ пьесъ-хроникъ, выражающееся, особенно, въ конструкціи драмы, состоящей не изъ 5 актовъ, а изъ ряда маленькихъ явленій, мѣсто дѣйствія которыхъ разнообразится авторомъ. Но именно поэтому «Борисъ Годуновъ» не удовлетворялъ тогдашнимъ условіямъ постановки и не увидѣлъ свѣта рампы, хотя и является первой по времени русской національной трагедіей. Не повезло и др. пьесамъ Пушкина; только монологъ «Скупого рыцаря» пріобрѣлъ огромную популярность, какъ матеріалъ для декламаціи, но сами «сцены изъ рыцарскихъ временъ» ставились лишь въ юбилейныхъ, литературныхъ и др. торжественныхъ спектакляхъ.

Комическая часть репертуара русскаго театра въ Александровскую эпоху составлялась: 1) путемъ возобновленія комедій XVIII вѣка - Д. И. Фонвизина, Я. Б. Княжнина, И. А. Крылова (1768—1844 г.г.) и др. Перу знаменитаго баснописца принадлежитъ рядъ комедійныхъ пьесъ: «Пирогъ», «Модная лавка», «Урокъ дочкамъ» и др. Въ своихъ пьесахъ Крыловъ далекъ отъ жизни, хотя у него порой встрѣчаются яркія бытовыя сцены, и написаны комедіи живымъ, естественнымъ языкомъ, 2) изъ веселыхъ пьесъ новаго типа—водевиля—просуществовавшаго на русской сценѣ до появленія оперетты. Крупнымъ представителемъ русской комедіи является Н. Хмѣльницкій (1789—1846 г. г.), написавшій пьесы: «Тартюфъ», «Школа женщинъ» (передѣлка мольеровскихъ), «Шалости влюбленныхъ», «Нерѣшительный» и др. Одной изъ лучшихъ пьесъ Хмѣльницкаго является водевиль «Говорунъ». Первымъ русскимъ водевилистомъ считается А. А. Писаревъ (1803—1828 г. г.) — «Поѣздка въ Кронштадтъ», «Учитель и ученикъ» и др. Въ громадномъ большинствѣ случаевъ сюжетъ водевилей сводился

къ борьбѣ влюбленныхъ съ препятствіями, которыя, въ концѣ концовъ, благополучно преодолѣваются.

Среди этого водевильнаго царства, на которое ополчился В. Г. Бѣлинскій и, особенно горячо Н. В. Гоголь, взошла звѣзда А. С. Грибоѣдова (1795—1829 гг.). Кромѣ бозсмертнаго «Горе отъ ума» (1823 г.) ему принадлежатъ еще и нѣсколько другихъ пьесъ («Студентъ», «Проба интермедіи» и др.), но онѣ не могутъ идти въ сравненіе съ «Горе отъ ума». Эти пьеса вызвала оживленную полемику уже при самомъ своемъ появленіи, и еще долгое время спустя критика не могла примириться съ новизной и полной независимостью пріемовъ автора. Впервые «Горе отъ ума» было поставлено въ Петербургѣ въ 1830 г. съ большими пропусками и безъ всего 3-го акта. Полностью же оно появилось на сценѣ лишь въ 1869 г. Лучшимъ Чацкимъ считался И. В. Самаринъ, артистъ московскаго Малаго театра. Первымъ Чацкимъ былъ В. А. Каратыгинъ. Изъ литературныхъ статей, посвященныхъ комедіи, особенно заслуживаетъ вниманія знаменитая статья И. А. Гончарова «Милліонъ терзаній», появившаяся въ 1872 г. «Горе отъ ума» является общественно-бытовой комедіей, проникнутой духомъ реализма, но по внѣшнимъ признакамъ во многомъ напоминаетъ общій типъ псевдоклассической комедіи (единство времени и мѣста), рядъ персонажей соотвѣтствуетъ типамъ старыхъ комедій, но Грибоѣдовъ создалъ изъ этихъ фигуръ живыя лица, цѣликомъ выхваченныя изъ дѣйствительности.

Въ Николаевское время былъ изданъ рядъ законодательныхъ актовъ о казенныхъ театрахъ, изъ которыхъ особенно важно положеніе объ артистахъ, дававшее имъ рядъ правъ, имѣвшихъ для нихъ громадное значеніе и свидѣтельствовавшихъ о томъ, что у общества къ тому времени измѣнился взглядъ на артистовъ, какъ на низшую категорію людей.

Въ театрѣ Александровской эпохи наиболѣе извѣстной артисткой была Ек. С. Семенова (1786—1849 гг.) сценическая дѣятельность которой

особенно тѣсно связана съ именемъ Озерова; большое вліяніе на развитіе ея таланта оказали гастроли знаменитой французской актрисы Жоржъ (1808 г.). Въ числѣ горячихъ поклонниковъ Семеновой, восторгавшихся ея игрой, былъ и Пушкинъ, писавшій о ней: «Говоря объ русской трагедіи, говоришь о Семеновой и, можетъ быть, только о ней». Главной актрисой въ комедіяхъ была Валбрекова, замѣчательнымъ исполнителемъ Мольеровскихъ пьесъ былъ артистъ Рыкаловъ. Большою извѣстностью пользовался Я. Брянскій (1791—1853 гг.), прекрасный трагикъ, вынужденный первое время подвизаться на роляхъ любовниковъ въ комедіяхъ и водевиляхъ.

Интересно, что и въ XVIII и въ первой половинѣ XIX-го вѣка казенные драматическіе артисты въ тоже самое время были и оперными; раздѣленіе произошло лишь въ 1836 г., когда опера была соединена съ балетомъ, а Александринскій театръ предназначенъ исключительно для драмы.

Самымъ крупнымъ артистомъ петербургской сцены въ царствованіе Николая I былъ В. А. Каратыгинъ (1802—1853 г,г.). Обладая большимъ ростомъ, красивой фигурой и рѣдкимъ по силѣ и выразительности голосомъ, Каратыгинъ былъ какъ бы созданъ для того, чтобы нести на своихъ плечахъ героическій репертуаръ того времени, выступая и въ классической трагедіи и въ мелодрамѣ. Онъ тщательно отдѣлывалъ свои роли - все было до мельчайшихъ подробностей обдумано и взвѣшено заранѣе. Бѣлинскій писалъ о его игрѣ «всегдашнее орудіе Каратыгина — эффектность, граціозность и благородство позъ, живописность и красота движеній, искусство декламаціи».

Въ Москвѣ, одновременно съ петербургскими успѣхами В. Каратыгина, крѣпла слава П. С. Мочалова, (1800—1848 г.г.). Чаще всего Мочаловъ выступалъ или въ классической трагедіи или въ романтическихъ драмахъ, позднѣе—почти во всѣхъ пьесахъ Шиллера и Шекспира. Мочаловъ—типичный «нутряной» артистъ, онъ умѣлъ довести изображеніе страсти до верха силы и подчеркивалъ

моменты слабости, чтобы потомъ сдѣлать болѣе эффектной и сильной «огнедышащую лаву» своихъ страстей; нѣмыя сцены, благодаря подвижности и выразительности лица, отличались у Мочалова необыкновенной художественностью.

Изъ актрисъ въ николаевскую эпоху особенно выдѣлялась В. Н. Асенкова (1817—1841 г.г.), игравшая разнообразныя роли и съ особеннымъ успѣхомъ выступавшая въ водевиляхъ. Преемницей Асенковой была Е. Н. Жулева (1830—1905 г.г.).

Видное мѣсто занимаетъ уже въ эту эпоху чета Самойловыхъ. В. В. Самойловъ (1812—1887 гг.), расцвѣтъ дѣятельности котораго относится къ 50-мъ годамъ, великолѣпно игралъ трагическія роли, но преобладающее значеніе имѣла его имитаторская способность и умѣнье создавать «живописные» образы. Семья Самойловыхъ имѣла многихъ представителей на сценѣ, большими актрисами были три сестры Самойловы — Марія, Надежда и Вѣра Васильевны.

Репертуаръ русскаго драматическаго театра въ эту эпоху состоялъ, по преимуществу, изъ водевилей и мелодрамъ. Романтическая драма, въ силу свойственнаго ей элемента свободолюбія, съ трудомъ, въ переводахъ, проникала на русскую сцену, а русскіе драматурги-романтики должны были считаться съ цензурными и иными условіями суроваго николаевскаго царствованія. Н. В. Кукольникъ (1809—1868 г.г.) — («Торквато Тассо», «Князь Холмскій», популярная трагедія «Князь Михаилъ Скопинъ Шуйскій» и др.) и Н. А. Полевой (1796—1846 гг.) («Уголино», «Костромскіе лѣса» и «Параша Сибирячка» и др.) — виднѣйшіе представители этого направленія. Однако, произведенія ихъ довольно долгое время пользовавшіяся большой популярностью у публики, не отличались особенно высокими качествами, страдая напыщенностью. Попытка этихъ русскихъ драматурговъ-романтиковъ создать русскую историческую національную драму не удалась — и пушкинскій шедевръ оставался одинокимъ. Въ наши дни объ этихъ забытыхъ писателяхъ напоминаетъ, быть

можетъ, лишь нѣсколько ставшихъ популярными фразъ, въ родѣ знаменитой: «Пей подъ ножемъ Прокопа Ляпунова!» — остальное унесла «рѣка временъ».

Изъ среды крѣпостныхъ актеровъ вышелъ знаменитый Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ (1787—1863 г.г.), прожившій долгую и славную жизнь. Щепкинъ положилъ конецъ искусственности въ игрѣ, характерной для старой школы. По замѣчанію Герцена, Щепкинъ «создалъ правду на русской сценѣ — онъ первый сталъ нетеатраленъ въ театрѣ». Начало сценической карьеры Щепкина въ Москвѣ прошло въ исполненіи разнообразныхъ ролей въ водевиляхъ и мелодрамахъ, комедіяхъ Мольера и др. Но постепенно талантъ его росъ и крѣпнулъ. Щепкинъ ввелъ, между прочимъ, на русскую сцену малороссійскія пьесы («Москаль-Чарывникъ» Квитко и др.). Отношеніе къ театру какъ къ святынѣ, глубокое дарованіе и сценическое мастерство выдвинули Щепкина на первое мѣсто среди русскихъ артистовъ. Изъ актеровъ петербургской сцены съ Щепкинымъ можно было сопоставить лишь И. И. Сосницкаго (1794—1877 г г.).

Господствовавшій въ началѣ 30-хъ годовъ репертуаръ совершенно не удовлетворялъ Н. В. Гоголя (1809—1852 г.г.) — онъ былъ врагомъ и водевиля и мелодрамы и обратился къ созданію комедій. «Женитьба» была поставлена впервые въ Петербургѣ въ 1842 году, въ бенефисъ Сосницкаго. Несмотря на прекрасную игру актеровъ, пьеса была жестоко ошикана. Критики нашли пьесу «неизящной и неприличной». Въ Москвѣ «Женитьба» не принесла успѣха и Щепкину-Кочкареву. Понадобились годы, пока публика увидѣла комедійныя качества «Женитьбы».

«Ревизоръ» увидѣлъ свѣтъ рампы въ 1836 г. Онъ былъ встрѣченъ публикой холодно, что сильно повліяло на Гоголя. При первой постановкѣ пьесы удачнѣе всего была выполнена роль Городничаго — Сосницкимъ въ Петербургѣ, Щепкинымъ — въ Москвѣ.

Первоначальное холодное отношеніе публики къ гоголевскимъ пьесамъ было, однако, вскорѣ побѣждено ихъ выдающимися качествами. Пьесы эти были кускомъ подлинной жизни, въ обработкѣ не чувствуется ни малѣйшаго вліянія классицизма, и въ итогѣ онѣ заняли на русской сценѣ подобающее имъ мѣсто.

Театръ Островскаго

Новую эру въ исторіи русскаго театра создали пьесы А. Н. Островскаго (1823–1886 г.г.), занявшія на русской сценѣ исключительное положеніе. Первой была поставлена въ 1852 г. въ Москвѣ «Не въ свои сани не садись». Островскій работалъ и творилъ только въ области драмы (единственное исключеніе разсказъ «Записки Замоскворѣцкаго жителя»). Всѣ пьесы Островскаго могутъ быть подраздѣлены на нѣсколько группъ по содержанію, въ зависимости отъ той среды, которую авторъ избралъ: 1) пьесы изъ купеческаго быта («Свои люди сочтемся», «Бѣдность не порокъ», «Въ чужомъ пиру похмелье» и др.) — наиболѣе многочисленныя, 2) «Не такъ живи какъ хочется» и «На бойкомъ мѣстѣ» — изъ «народнаго быта», 3) Болѣе значительную группу составляютъ пьесы изъ міра мелкихъ чиновниковъ — «Бѣдная невѣста», «Доходное мѣсто», «Пучина», «Не было ни гроша да вдругъ алтынъ», «Богатая невѣста», 4) Пьесами изъ жизни «общества» являются «Неожиданный случай», «Не сошлись характерами», «Лѣсъ», «Волки и овцы», «Безприданница», «Таланты и поклонники» и др. Необходимо отмѣтить, что въ нѣкоторыхъ пьесахъ Островскій изображаетъ своеобразный бытъ актеровъ («Лѣсъ», «Таланты и поклонники», «Безъ вины виноватые» и отчасти «Безприданница»).

Первой пьесой Островскаго былъ «Банкротъ», (такъ называлась первоначально «Свои люди сочтемся« 1849 г.). Широкій успѣхъ имѣла появившаяся въ 1860 г. въ печати «Гроза», являющаяся, пожалуй, наиболѣе крупнымъ по своимъ достоинствамъ произведеніемъ Островскаго. Особнякомъ

стоятъ его историческія драмы («Сонъ на Волгѣ» и др.) и весенняя сказка «Снѣгурочка». Произведенія Островскаго замѣчательны тѣмъ, что въ нихъ, на огромномъ числѣ полотенъ, написаны картины русской жизни съ глубокимъ знаніемъ ея (на первомъ планѣ стоятъ пьесы изъ купеческой жизни). Отличный знатокъ человѣческой души, и, притомъ русской души, Островскій далъ цѣлую галлерею національныхъ типовъ, онъ взялъ русскую жизнь глубже Гоголя, не обличая, а только любя — даже тѣхъ, надъ кѣмъ смѣялся, кого обличалъ.

Для воспроизведенія типовъ Островскаго нужны былиновые актеры, въ которыхъ «искусственность» сливалась бы съ жизненной правдой. Первымъ исполнителемъ, сумѣвшимъ осуществить эту задачу, былъ Провъ Садовскій (1818—1872 гг.), начавшимъ свою карьеру провинціальнымъ актеромъ и лишь впослѣдствіи перешедшимъ на московскую сцену. Многими именно онъ считается насадителемъ простоты и естественности на русской сценѣ. Изъ другихъ талантливыхъ исполнителей этой эпохи должны быть упомянуты Л. Никулина-Косицкая (1829—1868 г.г.), В. И. Живокини (1807—1874 г.г.) блестящій исполнитель водевильныхъ ролей, С. В. Шумскій (1821—1878 г.г.), И. В. Самаринъ (1817—1885 г.г.), А. Е. Мартыновъ (1816—1860 г.г.).

Въ то самое время, когда ставилъ свои пьесы Островскій, цѣлый рядъ другихъ писателей подвизался, съ неодинаковымъ успѣхомъ, на поприщѣ драматургіи. И. С. Тургеневъ (1818—1883 г.г.) дебютировалъ на сценѣ пьесами «Холостякъ» и «Завтракъ у предсѣдателя» (1849 г.), за которыми послѣдовали другія. Наиболѣе крупная пьеса Тургенева — «Мѣсяцъ въ деревнѣ» была поставлена впервые въ Москвѣ въ бенефисъ Савиной, великолѣпно сыгравшей роль Вѣрочки. Персонажи тургеневскихъ пьесъ самые заурядные люди, обрисованные съ тонкимъ юморомъ и съ глубокимъ пониманіемъ ихъ духовной сущности. Громадный шагъ, по сравненію со своими предшественниками, Тургеневъ сдѣлалъ въ изображеніи душевнаго міра

дѣйствующихъ лицъ — драматическая борьба, которая до него сосредоточивалась въ преодолѣніи внѣшнихъ препятствій, создававшихся для героя страстями другихъ лицъ, переносится въ глубину души одного и того же лица — различныя стороны ея борятся между собой.

Пьеса А. В. Писемскаго (1820—1881 г. г.) «Горькая судьбина»—протестъ противъ крѣпостного права и можетъ быть отнесена къ категоріи соціальныхъ драмъ. Остальныя пьесы этого автора имѣютъ гораздо меньшее значеніе. Особнякомъ стоитъ среди драматурговъ того времени А. В. Сухово-Кобылинъ (1817—1903 г. г.). Лучшей его пьесой, въ художественномъ отношеніи, является «Дѣло», изображающая тѣневыя стороны жизни стариннаго чиновничества. Міръ полиціи былъ прекрасно обрисованъ имъ въ фарсѣ «Веселые расплюевскіе дни». («Смерть Тарелкина»). Наиболѣе популярное произведеніе Сухово-Кобылина — «Свадьба Кречинскаго», впервые поставленная въ Петербургѣ въ сезонѣ 1856 года и привлекшая къ себѣ интересъ не изображеніемъ какого-либо опредѣленнаго быта, а мастерскимъ рисункомъ двухъ характеровъ —афериста Кречинскаго и его оруженосца Расплюева. Первая пьеса А. А. Потѣхина (1829—1908 г.г.) «Судъ людской—не Божій» (1853 г.) представляетъ собой рѣзкій протестъ противъ крѣпостного права; защищаетъ Потѣхинъ нравственныя достоинства крестьянъ и въ пьесѣ «Шуба овечья, а душа человѣчья» въ которой драматургъ отзывался на разные вопросы, волновавшіе людей шестидесятыхъ годовъ.

Въ концѣ 60-хъ годовъ въ Петербургѣ была поставлена трагедія Алексѣя К. Толстого (1817—1875 г г.) Смерть Іоанна Грознаго — первая часть его знаменитой исторической трилогіи. Уступая по литературнымъ достоинствамъ Пушкинскому «Борису», трилогія Толстого, особенно первыя двѣ ея части, значительно превосходитъ его своею сценичностью и ее можно сопоставить съ Шиллеровскими драмами. Въ послѣдующіе годы значеніе ея все увеличивается. «Трилогія» не встрѣ-

тила себѣ серьезныхъ соперницъ и занимаетъ въ русскомъ репертуарѣ совершенно обособленное мѣсто. Образъ царя Ѳедора («Царь Ѳедоръ Іоанновичъ» – вторая часть трилогіи) написанъ Толстымъ съ удивительной яркостью и своеобразной трактовкой героя, какъ историческаго лица: трагизмъ больного, неспособнаго къ труду, но добраго царя, заключается въ безсиліи его физической и нравственной природы, при самыхъ возвышенныхъ чувствахъ и желаніяхъ. По трилогіи разсѣянъ рядъ сценъ высокой художественной цѣнности. Менѣе удачна третья часть—«Царь Борисъ».

Наиболѣе точную картину того, что представлялъ собой русскій театръ въ провинціи около половины прошлаго вѣка, когда крѣпостные театры отходили въ область преданій, мы находимъ въ упомянутыхъ выше пьесахъ Островскаго. Крупныхъ театровъ въ провинціи не было. (Въ семидесятыхъ годахъ «хорошихъ» провинціальныхъ театровъ насчитывалось всего лишь восемь: кіевскій, харьковскій, одесскій, тифлисскій, воронежскій, ростовскій на Дону и саратовскій.) Во многихъ отношеніяхъ провинціальные театры, по свидѣтельству современниковъ, стояли «на послѣднихъ ступеняхъ сценическаго искусства». Руководители ихъ часто были люди, чуждые художественныхъ интересовъ, составъ труппъ былъ очень пестрый и въ значительномъ числѣ пополнялся неудачниками на другихъ поприщахъ.

Но и въ провинціи были артисты, которые служили украшеніемъ своей среды (напр. комикъ Соленикъ—1811—1851 г. г.), а позже, въ условіяхъ, не соотвѣтствовавшихъ ихъ талантамъ, начали работать крупныя силы—Н. Х. Рыбаковъ (1811 — 1876 г.г.) Н. Милославскій, появилась П. А. Стрепетова (1850—1903 г.г.), артистка громаднаго трагическаго темперамента и В. Н. Андреевъ-Бурлакъ (1843 –1888 г.г.) –лучшій Аркашка въ «Лѣсѣ». Долго въ репертуарѣ провинціи преобладала мелодрама, но, наряду съ ней, шли и Шиллеръ и Шекспиръ, старыя и новыя русскія пьесы. Въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ въ провинціи еще

крѣпко держались симпатіи къ водевилю съ пѣніемъ.

Усилившееся въ 70-хъ годахъ народническое направленіе захватило и драматическую литературу, изъ драматурговъ этого направленія наиболѣе видный—Е. П. Карповъ (р. 1857 г.) соединившій изображеніе крестьянской жизни («Мірская вдова») съ удачнымъ воспроизведеніемъ жизни новаго класса—фабрично-заводского пролетаріата («Рабочая слободка», «Шахта Георгія»). Деревня зажила на сценѣ. Въ восьмидесятыхъ годахъ пошли также гастроли украинскихъ труппъ. Подъ руководствомъ М. П. Старицкаго (1840—1904 г.г.) и М. Л. Кропивницкаго (р. 1841 г.) малороссы возобновили свою прежнюю драматическую литературу («Наталка Полтавка» И. П. Котляревскаго (1769 — 1838 г. г.), пьесы Г. Ѳ. Квитки-Основьяненки (1778—1843 г. г.) и др.) Въ лицѣ М. К. Заньковецкой по русской сценѣ прошла крупная трагическая актриса.

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого (1828—1910 г. г.) появилась на сценѣ Петербургскаго Малаго театра (А. С. Суворина) послѣ долгаго цензурнаго запрета только въ концѣ довяностыхъ годовъ. Въ этой пьесѣ Толстой оказался удивительнымъ бытописателемъ деревни. Порывая съ сентиментальнымъ народничествомъ, онъ изображаетъ тьму крестьянской жизни съ неприкрашенной откровенностью Значичельно раньше на сцену проникла пьеса Толстого «Плоды просвѣщенія» — веселая комедія и, въ то же время, жестокая сатира на жизнь «господъ», противопоставленныхъ крестьянамъ и прислугѣ.

Московскій Малый и Александринскій театры.

До царствованія Александра III въ Москвѣ и Петербургѣ существовала монополія казенныхъ театровъ, и Александринскій и Московскій Малый театры были центрами всей театральной жизни Россіи. «Любопытную особенность этого періода (восьмидесятыхъ-девяностыхъ годовъ) составляло главенство женскихъ силъ въ этой первоклассной

труппѣ, — говоритъ А. А. Кизеветтеръ о Маломъ театрѣ. — Если въ предшествующую эпоху Малый театръ всѣ называли не иначе, какъ театромъ Мочалова, Щепкина, Садовскаго, то въ 80-хъ и 90-хъ г. г. не было ему иного названія, какъ театръ Федотовой, Ермоловой, Садовской, Лешковской.

При этомъ интересно отмѣтить, что каждое изъ тѣхъ художественныхъ теченій, изъ которыхъ ранѣе сплетался духовный обликъ этого театра, теперь оказалось возглавленнымъ той или иной крупнѣйшей фигурой изъ состава женскихъ персонажей труппы.

Такъ, несомнѣнно, что Ермолова представляла могучее выраженіе мочаловской стихіи сценическаго творчества, а Федотова давала въ своемъ творчествѣ гармонически законченный и филигранно отшлифованный образъ щепкинской стихіи. Ермолова вызывала въ душѣ зрителя самыя нѣжныя чувства трогательнымъ изображеніемъ «чистыхъ русскихъ дѣвушекъ» (такъ называемыя: «Ермоловскія женщины»), но, конечно, вершина ея творчества состояла въ ея трагическомъ репертуарѣ. И здѣсь, въ героиняхъ Лопе де Вега и Шиллера, въ «Овечьемъ источникѣ», въ «Звѣздѣ Севильи», въ «Орлеанской дѣвѣ», въ «Маріи Стюартъ» и т. д. она возносилась на такія высоты трагическаго пафоса, которыя оказывали потрясающее и ошеломляющее дѣйствіе на зрительную залу. У Ермоловой совершенно такъ же, какъ у Мочалова, трагическій темпераментъ являлся основнымъ рессурсомъ творчества. И потому въ ея игрѣ, какъ и у Мочалова, бывали срывы, бывалъ недостатокъ внѣшней отдѣлки, но всѣ эти недочеты забывались и утрачивали всякое значеніе, лишь низлеталъ на нее Богъ вдохновенія. Смотрѣть Ермолову въ трагической роли, въ моментъ подъема ея вдохновенія значило поистинѣ соприкоснуться съ какими-то иными мірами, почувствовать на себѣ вѣяніе подлиннаго таинства искусства.

И тутъ же, рядомъ съ этими мочаловскими бурно-пламенными порывами генія Ермоловой, Федотова плѣняла зрителей гармонически-за-

конченными образами, въ основу которыхъ всегда было заложено завѣщанное Щепкинымъ чувство мудрой художественной мѣры. Трагедія не была сферой этой великой ученицы и послѣдовательницы Щепкина. Но въ драмѣ и высокой комедіи Федотова поражала многокрасочнымъ богатствомъ тончайшихъ оттѣнковъ чувства, тончайшихъ изгибовъ душевныхъ движеній. И величайшее наслажденіе испытывали вы, слѣдя за этими сверкающими переливами сердечной тоски, душевной боли, взрывовъ надеждъ, проблесковъ счастья, бравурной радости, задорнаго кокетства, коварной насмѣшливости и новыхъ приступовъ душевныхъ страданій и волей отчаянія и еще тысячи другихъ тонкихъ переходовъ и полутоновъ безконечной психической гаммы. И все это было объединено чувствомъ художественной мѣры и вся эта психологическая мозаика въ концѣ концовъ укладывалась въ законченный цѣлостный образъ.

А Ольга Осиповна Садовская геніально продолжала традицію Прова Садовскаго. Какая это была ослѣпительно яркая лѣпка бытовыхъ фигуръ, изъ которыхъ такъ и сочился нутряной, житейскій комизмъ и каждая черточка была вѣрна дѣйствительности и все это было воодушевлено необычайно горячимъ темпераментомъ и глубочайшимъ проникновеніемъ въ духъ русской народной рѣчи, слова которой сверкали въ устахъ Садовской по-истинѣ, какъ отборныя жемчужины.

Наконецъ, и стихія геніально-дерзновенной буффонады Живокини нашла себѣ тогда неподражаемую воплотительницу въ лицѣ старухи Акимовой. Акимова совершенно такъ же, какъ бывало Живокини, носилась по сценѣ, словно взрывчатая граната, начиненная самыми оглушительными фарсами.

Итакъ — произошло удивительное явленіе: словно совершилась какая-то метапсихоза, словно души прежнихъ геніальныхъ корифеевъ Малаго театра теперь переселились въ женщинъ, и цѣлый цвѣтникъ великихъ артистокъ возглавилъ эту замѣчательную труппу.

Перечисленными именами, однако, еще не исчерпывается рядъ артистокъ, украшавшихъ тогда эту труппу. Для того, чтобы отмѣтить только самыхъ славныхъ, надо назвать еще Медвѣдеву, — когда-то героиню раздирательныхъ мелодрамъ, а къ 80-ымъ годамъ ставшую великолѣпной исполнительницей монументальныхъ важныхъ барынь, какъ драматическихъ, такъ и комическихъ. Коронной ролью ея въ этотъ періодъ была роль «матери Матрофаніи» въ «Волкахъ и овцахъ» Островскаго. Далѣе — Никулину, изъ которой такъ и вырывался стихійно-комическій задоръ и бурный душевный размахъ, и Лешковскую, очаровывавшую зрителя плѣнительной граціей въ роляхъ тонкихъ кокетокъ.

Этотъ блестящій составъ женскаго персонала труппы Малаго театра 80 — 90-хъ годовъ имѣлъ превосходнѣйшихъ партнеровъ въ лицѣ главныхъ представителей мужской части труппы.

На смѣну Шумскому и Самарину пришли такія силы, какъ Ленскій, Горевъ, Южинъ, Рыбаковъ, Михаилъ, Садовскій.

Александръ Павловичъ Ленскій былъ поистинѣ актеръ Божьей милостью. Онъ обладалъ тонкой и разносторонней артистической натурой. Онъ былъ прекраснымъ живописцемъ и скульпторомъ. Ему были доступны всѣ тайны искусства грима. И отличительной особенностью его сценическаго творчества было иногда не измѣнявшее ему величайшее соотвѣтствіе психологической разработки роли съ ея внѣшнимъ образомъ. Въ молодости онъ былъ великолѣпнымъ Уріелемъ Акостой, интереснымъ Гамлетомъ, блестящимъ Чацкимъ. Въ области высокой комедіи его подлиннымъ шедевромъ была роль Бенедикта въ «Много шуму изъ ничего» Шекспира, гдѣ онъ вмѣстѣ съ Федотовой развивалъ такое тонко прекрасное комическое бріо, отъ котораго у зрителя кровь бросалась въ голову, словно отъ бокала искристаго шампанскаго.

Съ годами онъ создалъ длинную галлерею красочныхъ характерныхъ фигуръ и въ такъ называемомъ «классическомъ» и въ такъ называ-

емомъ «бытовомъ» репертуарѣ. Величайшимъ сценическимъ достиженіемъ Ленскаго въ послѣднемъ періодѣ его творчества была роль епископа Николаса въ «Борьбѣ за престолъ» Ибсена.

Горевъ представлялъ собою очень характерное явленіе для русскаго театра былого времени. Это былъ актеръ удивительно даровитый; въ его художественной личности были заложены богатѣйшія возможности. Но использовалъ онъ ихъ лишь въ малой долѣ. И виною тому было полное отсутствіе у Горева художественной культуры. Онъ былъ необразованъ, онъ не чувствовалъ потребности работать надъ своимъ талантомъ; онъ игралъ на сценѣ, какъ птица поетъ; безсознательно, интуитивно схватывалъ онъ порою сущность вставшей передъ нимъ художественной задачи и тогда онъ бывалъ великолѣпенъ, моментами — истинно великъ.

Въ полную противоположность Гореву, А. И. Южинъ удесятерилъ свой крупный природный талантъ высокой культурной неустанной серьезной работой, энергичнымъ стремленіемъ къ достиженію ясно поставленныхъ себѣ художественныхъ задачъ. Прекрасно образованный, одаренный несокрушимою силою воли, яснымъ и гибкимъ умомъ и беззавѣтной любовью къ искусству, Южинъ прожилъ богатую содержаніемъ артистическую жизнь. Онъ переигралъ на своемъ вѣку почти цѣликомъ весь и классическій и бытовой репертуаръ русской сцены, Гамлетъ, Ричардъ III, Отелло, Шейлокъ, Макбетъ, Донъ-Карлосъ, Дюнуа, Эгмонтъ, Чацкій, Телятевъ, Фамусовъ; это — только самая малая горсточка изъ той безконечно богатой розсыпи разнообразныхъ сценическихъ образовъ, которая составляла репертуаръ Южина, но даже и по этой малой горсточкѣ можно уже видѣть, какихъ полярныхъ противоположностей человѣческаго духа касалось творчество этого артиста. И въ каждомъ его созданіи чувствовался смѣлый творческій починъ, сказывался глубокій и разносторонній умъ и яркій художественный блескъ въ сценическомъ воплощеніи тщательно взвѣшеннаго замысла. А. И. Южинъ былъ также

крупнымъ драматургомъ («Измѣна», «Старый законъ» и др.)

Рыбаковъ — сынъ знаменитаго провинціальнаго трагика былыхъ временъ, — въ молодости, играя роли «любовниковъ», казалось, не поднимется надъ уровнемъ «полезности». Но въ пожилыхъ годахъ онъ вдругъ выросъ въ круппѣйшаго исполнителя характерныхъ ролей, которыя исполнялись имъ съ граціозной легкостью и изяществомъ и съ глубокимъ знаніемъ жизни. А Михаилъ Провычъ Садовскій неизмѣнно блисталъ на сценѣ самоцвѣтнымъ комическимъ талантомъ. Онъ прославился исполненіемъ роли Хлестакова и комическихъ типовъ Островскаго и Мольера.

Шекспиръ, Шиллеръ, Гете, Лопе-де-Вега, Викторъ Гюго, Мольеръ постоянно чередовались на сценѣ Малаго театра, и игра Ермоловой, Федотовой, Ленскаго, Южина, Горева дѣлала изъ этихъ спектаклей истинные праздники высокаго искусства. А въ сферѣ русскаго репертуара на первомъ мѣстѣ всегда царилъ Островскій. Можно совершенно опредѣленно сказать, что только на сценѣ Московскаго Малаго театра пьесы Островскаго шли въ полномъ согласіи съ подлинными замыслами знаменитаго драматурга. И это вполнѣ понятно: Островскій былъ спаянъ съ труппой этого театра личной дружбой и корифеи труппы были посвящены во всѣ замыслы драматурга и пользовались его личными указаніями, а кромѣ того наибольшая часть членовъ труппы отлично знала, по собственнымъ переживаніямъ, тотъ бытъ, который изображенъ въ пьесахъ Островскаго.»

Положенію Ермоловой въ Маломъ театрѣ соотвѣтствовало въ Александринскомъ положеніе. М. Г. Савиной, актрисы выдающагося таланта и исполнительницы какъ сильно трагическихъ, такъ и комическихъ ролей. Рядъ пьесъ (особенно принадлежавшихъ перу В. Крылова) держался на сценѣ только потому, что въ нихъ выступала Савина. Умная высококультурная артистка создала за свою долгую дѣятельность рядъ шедевровъ сценическаго искусства. По огромной силѣ изобрѣтательнаго

таланта въ роли пожилыхъ женщинъ къ ней приближается В. Стрѣльская потрясавшая зрителей яркой жизненностью своихъ перевоплощеній. Огромною популярностью, особенно среди молодежи, пользовалась В. Ф. Комисаржевская, передававшая въ своей одухотворенной игрѣ всю возвышенность и глубину женскаго сердца и съ изумительной яркостью изображавшая переживанія скорби. Начавъ съ пьесъ Зудермана, она перешла къ ролямъ Островскаго, и позже, увлекшись новыми теченіями, основала свой театръ. Талантъ ея не отличался особенной широтой, но обладалъ исключительной глубиной и яркостью.

Два имени актеровъ съ комической жилкой и силой лирическихъ настроеній украшаютъ Александринскій театръ этого періода — К. Варламовъ и В. Давыдовъ, едва ли не самый выдающійся актеръ послѣдней четверти XIX-го вѣка, высокоталантливый исполнитель ролей Фамусова, Городничаго, Подколесина и ряда другихъ. Крупнымъ трагикомъ былъ Мамантъ Дальскій, ставшій въ 1917 г. вождемъ анархистовъ. По гибкости и разнообразію дарованія видное мѣсто занималъ В. Далматовъ, съ діапозономъ отъ ролей фатовъ до трагическихъ (Гамлетъ, Отелло и друг.). Изъ многихъ популярныхъ артистовъ этого періода заслуживаютъ быть особо отмѣченными Рощина-Инсарова, М. Потоцкая, Миронова, Орленевъ и друг.

Съ отмѣной монополіи казенныхъ театровъ, въ обѣихъ столицахъ возникаютъ частные театры; наиболѣе крупными и долговѣчными изъ нихъ были — Ѳ. А. Корша въ Москвѣ и А. С. Суворина въ Петербургѣ. Съ этого же времени возникаетъ и театральная пресса (журналъ «Артистъ» и др.).

Московскій Художественный театръ

Въ концѣ XIX вѣка реалистическая школа переживала кризисъ. Пьесы этого направленія, даже отмѣченныя высокими достоинствами, переставали удовлетворять наиболѣе передовую часть публики и актеровъ, чувствовавшихъ необходимость новыхъ

художественныхъ откровенiй, которыя дали бы выходъ накопившися творческимъ силамъ. Въ частности многимъ казался отжившимъ типъ среднихъ полудрамъ, полукомедiй — жизненно правдивыхъ, но лишенныхъ порой тонкаго чувства красоты и не дававшихъ мѣста дальнѣйшему развитiю сценическаго искусства.

Гастролировавшая въ Петербургѣ въ 1885 году нѣмецкая «мейнингенская» труппа рядомъ своихъ постановковъ, особенно «Лагеря Валленштейна», показала на русской сценѣ много наваго. 1) Детальное соотвѣтствiе обстановки пьесъ эпохѣ, 2) художественныя массовыя сцены, въ исполненiи статистовъ, осуществлявшихъ всѣ задачи режиссера, разбившаго движенiя и группы народныхъ массъ на рядъ отдѣльныхъ, законченныхъ ролей. Помимо мейнингенцевъ, образцомъ для русской сцены явился «Свободный театръ» Антуана въ Парижѣ, а позже оказали влiянiе нѣмецкiе режиссеры.

Въ концѣ девяностыхъ годовъ (1898 г.) въ Москвѣ возникъ Художественный театръ съ К. Станиславскимъ и Вл. Немировичемъ-Данченко во главѣ. Свою дѣятельность онъ открылъ постановкой трагедiи «Царь Өедоръ Iоанновичъ» и сразу же заставилъ говорить о себѣ и невиданной дотолѣ роскошью декорацiй, костюмовъ и аксессуаровъ, почти совершенно соотвѣтствовавшихъ эпохѣ, и игрой артистовъ, (почти неизвѣстныхъ); новизной было полное подчиненiе ихъ въ исполненiи пьесы замысламъ режиссеровъ. Успѣхъ пьесы и положенiе театра новаторовъ опредѣлились, и спустя 2 года состоялось сотое представленiе «Өедора». Особенно была оцѣнена публикой превосходная игра Москвина въ заглавной роли. Но еще большiй успѣхъ выпалъ на долю пьесы Чехова «Чайка» (первый спектакль состоялся 16. декабря 1908 г.). Пьеса, провалившаяся незадолго передъ тѣмъ въ петербургскомъ Александринскомъ театрѣ, имѣла въ Москвѣ бурный успѣхъ. Малый Театръ называютъ «Домомъ Щепкина», Художественный сдѣлался «Домомъ Чехова».

Для главныхъ драматическихъ произведеній А. П. Чехова («Чайка», «Вишневый садъ», «Дядя Ваня», «Три сестры»), въ которыхъ выведены «пассивные люди» и внѣшнее дѣйствіе играетъ отнюдь не главную роль, характерно преобладаніе психологіи, игра полутоновъ, мечтательная, тихая лирика. Къ его персонажамъ нельзя было подобрать готовыхъ трафаретовъ, изъ числа тѣхъ, которые были тогда въ ходу, что заставило артистовъ искать новые пути для ихъ воплощенія. Это были новые, неистасканные образы — предоставлявшіе артистамъ большой просторъ для свободнаго творчества.

Форма чеховскихъ драмъ тоже имѣла свои особенности. Художественный театръ сумѣлъ передать «настроеніе», наполняющее пьесы Чехова, а такъ какъ оно было совершеннымъ—настроеніемъ тѣхъ людей, которые не только были выведены на сценѣ, но и сидѣли въ зрительномъ залѣ, то и впечатлѣніе получалось исключительно сильное. Евг. Чириковъ такъ вспоминалъ одно изъ представленій «Дяди Вани» въ провинціи — «Наши жены плакали, я не отставалъ отъ нихъ. Душа жила и страдала вмѣстѣ съ героями пьесы.» Художественный театръ въ этой фазѣ своего бытія сталъ «театромъ настроенія».

«Станиславскій открылъ великую истину,—говоритъ Петръ Пильскій. — Онъ понялъ и опредѣлилъ, что творчество есть, прежде всего, полная сосредоточенность всей духовной и физической природы, захватывающее и тѣло, и мысль, и умъ, и волю, и чувство, и память, и воображеніе. Вся физическая природа актера должна быть устремлена при творчествѣ на то, что происходитъ въ душѣ изображаемаго лица. Пусть нельзя создать вдохновенія, — надо, по крайней мѣрѣ, научиться создавать для него благопріятную почву.

Недопустимо ставить сцену, участь спектакля, судьбу роли въ зависимости отъ актерскихъ настроеній. Грѣховно допускать, чтобъ актеръ могъ находиться лишь случайно въ творческомъ состояніи. Надо перевоспитать себя, пріобрѣсти глубокую духовную подготовку, умѣть войти въ духовную

атмосферу, — только тогда возможно творческое таинство.

Прежде всего, актеръ долженъ вѣрить въ то, что происходитъ вокругъ и, главное, тому, что онъ самъ дѣлаетъ. А вѣрить можно только правдѣ. Почувствовать эту правду, найти ее, и для этого все время непрестанно развивать въ себѣ артистическую чуткость, — вотъ огромный и трудный вопросъ, вотъ основной принципъ театральной системы Станиславскаго.

Вся исторія русскаго сценическаго искусства — путь преодолѣнія французской школы. Но побѣду одержалъ все-таки только онъ, — Станиславскій и въ этомъ его крупнѣйшая заслуга, неповторимая, не знающая себѣ подобной во всей полувѣковой жизни европейскаго театра.

Въ своихъ сценическихъ опытахъ, въ этомъ новомъ сценическомъ воспитаніи, актеръ освобождался отъ мускульныхъ напряженій, углублялся, непосредственно творилъ на сценѣ, творчески переживалъ вмѣстѣ съ своимъ партнеромъ, со всѣмъ зрительнымъ заломъ новую жизнь, свою роль, раскрывая въ видимомъ тайное, въ наглядномъ актѣ сокровенную душу своего перевоплощеннаго «я».

На сценѣ открылась тайна души. Художественный театръ создалъ и выкристаллизовалъ «органическій процессъ» творчества. Онъ; — первый и единственный, — оцѣнилъ детали, мелочи, душу вещей, музыку шороховъ».

Новѣйшіе пути театра.

Громы войны и фанфары революцій, казалось, ставили предѣлъ развитію искусства. Но отгремѣли и отсверкали грозы, и жизнь взяла свое. Протянулись нити къ довоенной порѣ, а отъ нея къ XIX вѣку. Искусство театра продолжалось. Но революція происходила въ немъ самомъ.

«Театръ настроеній» — по природѣ своей, несмотря на нѣжность своихъ излученій, былъ театромъ революціоннымъ, но это было лишь первое,

и, притомъ, умѣреннѣйшее изъ новшествъ. Вторженіе новыхъ вѣяній въ театръ ознаменовывается созданіемъ цѣлаго ряда идеологическихъ построеній, оправдывающихъ ихъ цѣли и сущность; символизмъ и декадентство творятъ манифесты, строятъ теоріи и пытаются ихъ воплотить на сценѣ. Отрекшись отъ реализма, новый театръ въ началѣ XX вѣка ставитъ себѣ возвышенныя цѣли; идеи Бога и рока вновь наполняютъ его; многія явленія искусства помогали въ этомъ символистамъ: танцы Айседоры Дунканъ сулили возрожденіе античныхъ хороводовъ, нѣмецкій режиссеръ Рейнгардъ увлекалъ зрителей могучимъ пафосомъ «Эдита», показаннаго въ циркѣ, Гордонъ Крэгъ мечталъ, создавая свои постановки драмъ Шекспира, о таинственныхъ божествахъ «со священныхъ береговъ Ганга» — это и многое другое, казалось, дѣлали близкоосуществимой новую мечту — о рожденіи «Театра-Храма», гдѣ зрители сольются съ актерами въ единомъ экстазѣ. «Долой рампу!»—восклицалъ Вячеславъ Ивановъ.

Театръ, по мнѣнію крайнихъ новаторовъ, ни въ костюмахъ, ни въ декораціяхъ, ни въ игрѣ актеровъ не долженъ вдохновляться жизнью - онъ долженъ быть условнымъ — намѣренно условнымъ, — не только воспроизводить жизнь, но даже и не напоминатъ о ней. Жизнь изгонялась со сцены.—Театръ пошелъ по пути полной механизаціи. Конечный итогъ этого процесса велъ къ замѣнѣ актеровъ усовершенствованными маріонетками — въ театръ маріонетокъ упирался символическій театръ. Гордонъ Крэгъ прямо требовалъ этой замѣны.

Но, въ условіяхъ «человѣческаго» театра, происходила механизація игры актера — его пытались сдѣлать куклой, приводимой въ движеніе невидимой рукой режиссера, согласно его пониманію пьесы и ремаркамъ автора. Все это въ конечномъ итогѣ вело къ отрицанію самой идеи театра, что формулировалъ въ своей статьѣ «Конецъ театра» Ю. Айхенвальдъ.

Прослѣдимъ, однако, отдѣльные этапы этого новѣйшаго пути театра. Комисаржевская, мяту-

щаяся, неудовлетворенная, ищущая, становится во главѣ собственнаго театра, гдѣ играются пьесы Ибсена, Гауптмана, Чехова, Чирикова и др. Во время первой революціи театръ Комисаржевской пріобрѣтаетъ общественно-революціонную окраску. Въ 1906 г. въ него приглашается режиссеромъ Мейерхольдъ, бывшій ранѣе артистомъ Художественнаго театра, главный идеологъ и реализаторъ новыхъ театральныхъ пріемовъ, послѣ ухода изъ М. Х. Т. ѣздившій съ труппой «Товарищество Новой Драмы» по провинціи, давая пьесы чуждыхъ до того Россіи драматурговъ: Метерлинка, Гофманcталя и др. а потомъ ставшій режиссеромъ въ Студіи М. Х. Т., основанной въ 1905 г. Студія имѣла цѣлью изысканіе новыхъ методовъ постановки и подготовку молодыхъ актеровъ въ условіяхъ, болѣе удобныхъ для этого, чѣмъ тѣ, которыя давалъ самъ М. Х. Т.

Театръ Комисаржевской молодежь признала «своимъ», но остальная публика въ большинствѣ относилась къ нему сдержанно-отрицательно. Глубокая сцена въ театрѣ Комисаржевской была уничтожена, задній фонъ былъ продвинутъ къ авансценѣ, и на немъ актеры располагались безъ рѣзкихъ движеній, имитируя барельефы или картины. Они старались извлекать изъ пьесы «вѣчный смыслъ», говорили монотонно; бытъ былъ изгнанъ, декораціи, даже въ пьесахъ съ чисто реалистическимъ содержаніемъ, имѣли условно-фантастическій видъ. Тріумфомъ театра Комисаржевской явилась постановка «Сестры Беатрисы» Метерлинка. Другого рода «модернизмъ» былъ явленъ въ постановкѣ «Балаганчика» А. Блока, пьесѣ-видѣніи, гдѣ авторъ даетъ рѣзкую каррикатуру на жизнь, но эта пьеса какъ и пьесы Ремизова, Сологуба, Ведекинда и др. дали очевидное доказательство, что символизмъ, столь богатый въ области лирики, не въ силахъ преодолѣть дѣйствіе и реальность драматическаго искусства. Театръ Комисаржевской былъ закрытъ.

Московскій Художественный театръ, начавъ съ пьесъ А. Толстого и Чехова, создаетъ разнообраз-

ный репертуаръ, ставя наряду съ русскими и пьесы иностранныхъ авторовъ, какъ классиковъ, такъ и современныхъ: — «Ревизора», «Юлія Цезаря», «Антигону», рядъ пьесъ Горькаго, Л. Андреева, Гауптмана и др.

Для постановки «Гамлета» былъ выписанъ знаменитый режиссеръ Гордонъ Крэгъ, замѣнившій декораціи особымъ нагроможденіемъ щитовъ и кубовъ. Но лучше всего удавались театру пьесы не символическія и тѣ, успѣхъ которыхъ не зависѣлъ главнымъ образомъ отъ исполненія двухъ-трехъ отдѣльныхъ ролей.

Изъ новыхъ драматурговъ въ эту пору огромную популярность въ Россіи пріобрѣтаютъ М. Горькій (р. 1869 г.) и Л. Андреевъ (1871—1819 гг.), первый главнымъ образомъ своей пьесой изъ быта ночлежнаго дома «На днѣ», второй сентиментальной драмой «Дни нашей жизни» и философской пьесой «Жизнь человѣка», отвѣчавшей новымъ запросамъ въ области театра и дававшей просторъ для опытовъ въ «стилизаціи». Она, какъ и драма «Голодъ» — соотвѣтствовали послѣреволюціоннымъ настроеніямъ, духовной репрессіи и предчувствіямъ грядущихъ соціальныхъ бѣдъ.

Однако, постепенно вкусы публики начинаютъ снова возвращаться къ «реальнымъ» пьесамъ, а даже Станиславскій ставитъ «На всякаго мудреца довольно простоты», и «Мнимаго больного». Новшествомъ явилась постановка «Братьевъ Карамазовыхъ» и «Бѣсовъ» — пьесъ-инсценировокъ романовъ Достоевскаго. Крупный успѣхъ выпалъ на долю «Ревности» Арцыбашева, совершенно свободной отъ всякаго вліянія новомодныхъ пріемовъ построенія драмы. Въ духѣ старыхъ традицій написана историческая пьеса К. Р. «Царь Іудейскій».

Среди другихъ явленій театральной жизни этихъ лѣтъ необходимо упомянуть дѣятельность (недолговременную) «Стариннаго театра» Н. В. Дризена, возстановившаго на современной сценѣ средневѣковыя мистеріи и пьесы Кальдерона и Лопе де Вега.

Провинціальные театры передъ войной, во всякомъ случаѣ, не обнаруживали ничѣмъ своей самобытности, и «Нѣкто въ сѣромъ» («Жизнь человѣка») жегъ свою свѣчу и на убогой сценѣ захолустья.

Послѣ крушенія символическаго театра Мейерхольдъ былъ приглашенъ режиссеромъ въ Александринскій театръ, но тамъ сцена не могла быть только лабораторіей для сценическихъ опытовъ, и онъ производилъ ихъ въ маленькихъ театрикахъ. Въ одномъ изъ нихъ — «Домъ интермедій» (1910 г.) была уничтожена рампа, актеры входили и выходили черезъ залъ, въ которомъ публика сидѣла за столиками, какъ въ кафе. Событіемъ для Александринскаго театра была постановка Мейерхольдомъ въ 1911 году «Донъ Жуана» Мольера безъ занавѣса и рампы.

Характернымъ для дѣятельности Мейерхольда является его интересъ къ театру всевозможныхъ странъ и эпохъ—Испанія, Японія, Италія—отсюда черпаетъ онъ матеріалъ для своихъ постановокъ.

Другимъ крупнымъ театральнымъ дѣятелемъ является Н. Евреиновъ, ярый противникъ натурализма. Онъ утверждаетъ понятіе «театральности» — «театральность» — стремленіе человѣка измѣнить себя, быть другимъ, не самимъ собой. Наша жизнь проникнута театральностью, театръ всюду, а не только въ театральныхъ зданіяхъ. Задача сцены помогать человѣку въ театрализаціи жизни, утрировка, искаженіе, шаржъ не вредятъ театру. Въ качествѣ режиссера небольшого петербургскаго театра «Кривое зеркало», Евреиновъ поставилъ рядъ маленькихъ яркихъ пьесъ — пародіи и шаржей, изъ которыхъ наибольшую популярность обрѣла пародія на итальянскую оперу «Вампука». Но болѣе популярнымъ имя Евреинова стало въ связи съ его дѣятельностью въ «Старинномъ театрѣ» Н. Дризена. Перу Евреинова принадлежитъ рядъ книгъ о театрѣ, въ которомъ онъ излагаетъ свои взгляды на сценическое искусство. Видное мѣсто среди режиссеровъ-творцовъ занимаетъ Ф. Комисаржевскій, братъ знаменитой ар-

тистки. Съ 1914 г. въ Москвѣ функціонируетъ камерный театръ Таирова, который стремится въ своихъ постановкахъ дать примиреніе натуралистическаго театра съ условнымъ.

Театръ «Октября»

1917 годъ принесъ Россіи театръ «Октября» — театръ пролетаріата. Россія покрывается сѣтью любительскихъ кружковъ, каждая фабрика, каждый полкъ обзаводится собственными театриками, гдѣ рабочіе не только играютъ сами, но и, по возможности, въ пьесахъ, ими же написанныхъ. Во главѣ «Театральнаго октября» становится Мейрхольдъ и стремится подчинить сцену требованіямъ революціонной политики. Во время постановки «Зорь» Верхарна на сцену, напр., входитъ вѣстникъ и читаетъ подлинную телеграмму о дѣйствіяхъ красной арміи. Сюжетами для большинства постановокъ служатъ преимущественно революціонныя событія — «Старый міръ» подвергается осмѣянію и опозоренію, новый — міръ коммунизма возносится до небесъ.

Революція дала возможность проявить свои «идеи» на сценѣ и футуристическому движенію, которое до театральнаго искусства добралось сравнительно поздно. Лозунгъ футуристовъ: «Новая форма рождаетъ новое содержаніе—да здравствуетъ коллективное творчество массъ!», театръ долженъ сдѣлаться мѣстомъ народнаго празднества. Но по мѣрѣ вхожденія революціонной стихіи въ берега, большинство театральныхъ затѣй оказалось потерпѣвшими полную неудачу. «Пролетарскій театръ» уступилъ мѣсто обычному реалистическому театру.

За послѣдніе годы совѣтская дѣйствительность выдвинула рядъ драматурговъ — Тренева, Ал. Толстого, Булгакова (автора «Бѣлой гвардіи») и другихъ, пьесы которыхъ, будучи сценичными, не выдѣляются надъ уровнемъ посредственности и, во всякомъ случаѣ, не содержатъ въ себѣ того новаго слова въ сценическомъ искусствѣ, порывистыми исканіями котораго отмѣчена вся первая четверть нашего столѣтія.

Музыка.

Въ древности музыкой назывались всѣ изящныя искусства, подчиненныя девяти музамъ, откуда и проистекаетъ ея названіе*). Теперь словомъ музыка обозначаютъ то изящное искусство, которое посредствомъ звуковъ выражаетъ чувства, душевныя состоянія, идеи; она раздѣляется 1) на духовную и свѣтскую, 2) лирическую и драматическую, 3) оперную, ораторіальную, симфоническую, концертную, салонную, характерную (напр. военная), фантастическую, описательную, педагогическую и 4) въ отношеніи стиля на: классическую, романтическую и современную.

Элементарная теорія музыки даетъ понятіе о свойствахъ, системѣ и названіяхъ музыкальныхъ звуковъ, затѣмъ учитъ о нотахъ. Далѣе идетъ ученіе о ритмѣ, гаммахъ и др. Послѣ элементарныхъ свѣдѣній изучаютъ гармонію — ученіе объ аккордахъ (аккордомъ называется созвучіе, въ составъ котораго входитъ не менѣе трехъ, различныхъ по высотѣ звуковъ) и контрапунктѣ. Это слово сравнительно часто встрѣчается въ обиходѣ и для незнающихъ его значенія является своего рода «жупеломъ», котораго боялась замоскворѣцкая купчиха, — оно означаетъ такой складъ многоголосой музыки, въ которой всѣ одновременно звучащіе различные голоса составляютъ

*) Муза музыки — Эвтерпа.

одну мелодію, одно цѣлое будучи равноцѣнны одинъ другому. Контрапункта нѣтъ въ такомъ складѣ, гдѣ главный голосъ господствуетъ въ отношеніи красоты, стильности, мелодическаго рисунка надъ сопровождающими его голосами.

Затѣмъ слѣдуетъ ученіе о музыкальныхъ формахъ. Изящная, художественная форма — внѣшнее очертаніе произведенія (въ противоположность внутреннему содержанію), которое получается съ примѣненіемъ извѣстныхъ законовъ эстетики.

Самый мелкій, недѣлимый элементъ, изъ котораго слагаются музыкальныя формы, называется мотивомъ; изъ мотивовъ, одинаковыхъ, сходныхъ и различныхъ по характеру, различнымъ образомъ чередующихся и повторяющихся, слагается какъ изъ разноцвѣтныхъ, мозаичныхъ кусочковъ — болѣе сложная форма — музыкальная фраза, выражающая простую музыкальную мысль, партія — это округленная мысль, какъ, напр. большое предложеніе, а музыкальная тема состоитъ уже изъ многихъ музыкальныхъ мыслей, еще законченнѣе группа, подъ которой слѣдуетъ понимать нѣсколько значительныхъ музыкальныхъ мыслей.

Средства, которыми можно воспроизводить музыкальные звуки, бываютъ двухъ родовъ; къ первому относится человѣческій голосъ, мужской, женскій и дѣтскій, воспроизводящій вокальные звуки — пѣніе; второй составляютъ музыкальные инструменты. Высокій женскій или дѣтскій голосъ называется сопрано или дискантъ, въ хорѣ — первый сопрано или первый дискантъ. Средній женскій или дѣтскій голосъ — меццо-сопрано или второй дискантъ. Низкій женскій или дѣтскій голосъ — контральто или альтъ (первый и второй). Высокій мужской голосъ называется теноръ (первый и второй), средній — баритонъ или первый (высокій) басъ, низкій — басъ, очень низкій — глубокій басъ (basso profundo), въ настоящее время различаютъ и оттѣнки голосовъ — напр. легкій (теноръ ди граціа), героическій теноръ, драматическое, лирическое и колоратурное сопрано и др.

Хоровымъ голосомъ называютъ нѣсколько пѣвцовъ, поющихъ по однѣмъ и тѣмъ же нотамъ, т. е. одну и ту же мелодію, собраніе хоровыхъ голосовъ составляетъ хоръ.

Въ инструментальной музыкѣ хору соотвѣтствуетъ оркестръ, который бываетъ двухъ основныхъ видовъ: симфоническій и военный. Симфоническій оркестръ составляется изъ 4 группъ инструментовъ. Въ первую группу входятъ: скрипка, альтъ, віолончель и контрабасъ — это струнные смычковые инструменты. По общему устройству всѣ они одинаковы и отличаются лишь величиной и строемъ. Скрипка — самый высокій и самый подвижный, альтъ нѣсколько большаго объема, чѣмъ скрипка, и играетъ въ струнной гармоніи роль теноровaго голоса, віолончель гораздо больше альта и скрипки по размѣру, и исполнитель держитъ ее между колѣнами, и, наконецъ, контрабасъ по объему больше віолончели, и исполнитель играетъ на немъ стоя Первыя скрипки оркестра исполняютъ дискантовый голосъ, вторыя — альтовый, альты—теноровый и віолончели— басъ; контрабасъ усиливаетъ віолончель и ведетъ иногда короткую самостоятельную партію.

2-ую группу образуютъ деревянные духовые инструменты — флейты, гобои, кларнеты и фаготы. Первые три — имѣютъ приспособленія для вдуванія воздуха (мундштукъ, въ гобоѣ — трость), а во флейтѣ воздухъ вдувается прямо ртомъ черезъ круглое отверстіе. Они, какъ и струнные, имѣютъ подраздѣленія (кларнетъ, малый кларнетъ и др.). 3) Мѣдные духовые — трубы, валторны или рога и тромбоны, къ которымъ иногда присоединяется маленькая труба — корнетъ; звуки получаются вдуваніемъ при различныхъ положеніяхъ губъ.

Военный оркестръ состоитъ только изъ духовыхъ инструментовъ. 4) Въ группу ударныхъ инструментовъ входятъ: a) литавры, (котелъ съ натянутой кожей, которую можно натягивать сильнѣй и слабѣй—т. е. настраивать, b) металлофонъ (колокольчики) — рядъ металлическихъ пластинокъ, c) инструменты безъ строя — барабаны, тарелки,

треугольникъ. Особнякомъ стоитъ арфа, многострунный инструментъ, на которомъ играютъ четырьмя пальцами каждой руки.

Относительно скрипки слѣдуетъ добавить, что этотъ инструментъ — восточнаго происхожденія и вполнѣ установилъ свою форму въ XVIII вѣкѣ. (Знаменитѣйшими мастерами по изготовленію скрипокъ были итальянцы Амати, Гварнери, Страдивари).

Въ церковной службѣ западныхъ народовъ большую роль играетъ органъ, духовой инструментъ, съ клавіатурой. Другой, несравненно болѣе распространенный тоже клавишный но струнный инструментъ всѣмъ извѣстное фортепіано (піанино) и рояль; фортепіано ведетъ свое происхожденіе отъ греческаго монохорда (однострунная инструмента). Его предшественники – клавикорды и клавесинъ. *) Органъ тоже древняго происхожденія (II вѣкъ по Р. Хр.) Виртуозы на органѣ были первыми, кто разработалъ технику игры на фортепіано.

Русскіе струнные музыкальные инструменты — балалайка и домра до 80-хъ годовъ прошлаго вѣка не считались за «настоящіе» инструменты. Усовершенствованіе игры и составленіе изъ нихъ оркестра является заслугой знаменитаго виртуоза Андреева. Къ струннымъ инструментамъ принадлежатъ также мандолина и гитара; послѣдняя служитъ, главнымъ образомъ, при аккомпаниментѣ пѣнію.

Основной формой современныхъ инструментальныхъ сочиненій является соната; она состоитъ изъ трехъ или четырехъ частей, изъ которыхъ наиболѣе характерна первая (сонатное аллегро); она образуется изъ двухъ темъ, которыя составляютъ начало и конецъ ея, а середина образуется изъ разработки этихъ темъ, т.е. представляетъ собой болѣе или менѣе развитое построеніе изъ ихъ мотивовъ.

Большое сочиненіе для оркестра, написанное въ сонатной формѣ называется симфоніей (по-

---

*) Фортепіано изобрѣтено Кристофори во Флоренціи въ 1711 г.

гречески—созвучіе); фуга — высшая по развитію форма контрапунктической музыки, основанная на двухъ или одной темѣ; высшаго развитія достигла въ 18 вѣкѣ (Бахъ, Гендель); существуютъ фуга вокальная и фуга инструментальная; ораторія — музыкальное сочиненіе на духовный сюжетъ для хора и солистовъ съ оркестромъ; прелюдія—короткое сочиненіе для оркестра, фортепіано и др. инструментовъ свободной формы; ноктюрнъ — сочиненіе для фортепіано неопредѣленной формы и, обычно, мечтательнаго характера; рапсодія—вокальное или инструментальное сочиненіе на народныя темы въ формѣ фантазіи, т.е. такой, которая болѣе или менѣе свободна отъ существующихъ формъ; сюита—большое музыкальное сочиненіе, состоящее изъ ряда отдѣльныхъ номеровъ самой разнообразной формы, отличіе котораго отъ сонаты состоитъ въ отсутствіи сонатнаго аллегро.

Мысль слушателя обычно развивается при воспріятіи музыкальнаго произведенія лишь въ силу художественной необходимости, на нее не вліяютъ иныя обстоятельства, но, можетъ быть, что ее направляетъ рядъ какихъ-нибудь указаній, программа, и тогда это уже не обсолютная музыка, а программная.

Увертюрой называется оркестровое вступленіе къ оперѣ, которое можетъ быть или въ сонатной формѣ—такъ называемая, концертная увертюра или въ формѣ поппури, обыкновенно на мотивы изъ оперы, которая слѣдуетъ за ней; вмѣсто увертюры, возможна интродукція, только оркестровая—свободной формы, или же вмѣстѣ съ пѣніемъ соло и хоровымъ; интродукціей также называется вступленіе въ симфонію или квартетъ, съ медленнымъ движеніемъ.

Если исключить изъ музыки хоръ, оркестръ церковную и сценическую музыку, то остальное составитъ область, такъ называемой, камерной музыки, игра на одномъ инструментѣ, на двухъ —дуэтъ, и т. д. Квартетъ — сочиненіе для четырехъ инструментовъ или голосовъ; чаще всего въ камерной музыкѣ встрѣчается струнный квар-

тетъ, состоящій изъ первой и второй скрипки, альта и віолончели; существуютъ и болѣе сложныя формы камерной музыки—секстетъ, септетъ и т. д.

Въ совѣтской Россіи послѣ революціи введено музыкальное новшество—оркестръ безъ дирижера. Теоретически дирижеръ, конечно, не является необходимостью, но практически онъ неизбѣженъ. Это вождь оркестра, какъ регентъ — вождь хора и онъ придаетъ исполненію тотъ видъ, который ему желателенъ, такъ, что это исполненіе является проявленіемъ его творчества, его интрепретаціей.

Особой музыкальной формой является опера,— драматическое произведеніе, въ которомъ рѣчь соединена съ музыкой, причемъ послѣдняя играетъ двоякую роль — она является или аккомпаниментомъ къ пѣнію или имѣетъ мѣстами самостоятельное значеніе. Веселая итальянская опера-буффъ XVIII столѣтія дала начало оперettѣ; главное отличіе ея отъ серьезной оперы въ томъ, что она проще по формѣ, и въ ней дѣйствующія лица объясняются между собой въ промежуткахъ между аріями и др. музыкальными номерами,—при чемъ объясненіе ведется въ формѣ діалоговъ, а не речитативами, какъ въ оперѣ. Исторія оперы неразрывно связана съ исторіей музыки вообще. Въ Россіи опера сравнительно мало культивировалась на частной сценѣ въ провинціи; ея храмами были, главнымъ образомъ, Маріинскій театръ въ Петербургѣ и Большой въ Москвѣ.

Музыка въ древности

Рабочія пѣсни, и теперь еще распространенныя тамъ, гдѣ голосъ трудящихся не вытѣсненъ еще окончательно шумомъ современной машины, являются однимъ изъ древнѣйшихъ источниковъ музыкальнаго творчества человѣка. Въ основу первобытныхъ пѣсенъ положено начало ритма, объединяющее усилія ряда рабочихъ и повышающее интенсивность ихъ труда. Постепенно музыкальное творчество одухотворяется и становится средствомъ

для выраженія душевныхъ переживаній человѣка.

Первый музыкальный «инструментъ»—ладони человѣка, мѣрнымъ ударомъ въ которыя первобытный человѣкъ стремился увеличить силу ритма при своихъ пляскахъ; желая усилить звукъ, человѣкъ изобрѣтаетъ барабанъ и другіе ударные инструменты, первыми духовыми инструментами были раковины и рога животныхъ. Струнные — напр. арфа появляются уже значительно позднѣе и свидѣтельствуютъ о весьма развитой музыкальной культурѣ. Древніе египтяне имѣли арфы, которыя были выше человѣческаго роста, и играли на нихъ стоя. На одномъ изъ египетскихъ барельефовъ изображенъ цѣлый оркестръ изъ арфъ, флейтъ, игрѣ на которыхъ аккомпанируютъ дѣти и мужчины, ударяющіе въ ладоши.

На высокой ступени развитія стояло музыкальное искусство у древнихъ евреевъ, у которыхъ музыка сопутствовала всенародному богослуженію. Для исполненія псалмовъ Давидъ установилъ хоръ левитовъ, которымъ руководилъ лично. При богослуженіи примѣнялись арфы (небелъ), лирообразный струнный инструментъ киннoръ, труба изъ бараньяго рога (шофаръ), прямыя трубы, литавры, цимбалы и др. Вопросъ о характерѣ исполнявшихся мелодій остается открытымъ, такъ какъ на этотъ счетъ нѣтъ никакихъ опредѣленныхъ историческихъ данныхъ. Музыка, такъ называемыхъ, экзотическихъ народовъ — китайцевъ, японцевъ и др. имѣетъ основы, совершенно отличныя отъ тѣхъ, на которыхъ покоится музыка европейская. Въ послѣднее время восточная музыка вызываетъ большой интересъ, и есть музыканты считающіе, въ связи съ тѣмъ направленіемъ, которое принимаетъ музыка культурныхъ народовъ, что «восточныя гимны могутъ открыть новую эру въ музыкѣ».

Исторія древне-греческой музыки начинается—если отдѣлить сказочныя преданія объ Орфеѣ и др. пѣвцахъ древности — Терпандромъ на Лесбосѣ (около 670 г. до Р. Хр.). Терпандръ является истиннымъ творцомъ греческой музыки — онъ ввелъ

семиструнную кифару, въ объемѣ одной октавы, усовершенствовалъ по законамъ искусства народные напѣвы и точно опредѣлилъ отношенія трехъ первоначальныхъ «ладовъ» (или гармоній) — дорійскаго, фригійскаго и лидійскаго. Игра на флейтѣ была занесена въ Грецію изъ Малой Азіи и сопутствовала богослуженіямъ Діонису. Лира и кифара — чисто греческіе инструменты и были посвящены служенію Аполлону. Музыкой греки сопровождали исполненіе поэтическихъ произведеній, главнымъ образомъ, драматическихъ и лирическихъ; несмотря на рядъ изслѣдованій, въ эту эпоху нельзя установить существованіе независимой отъ пѣнія иструментальной музыки.

Музыка въ Греціи должна была доставлять не только самостоятельное эстетическое наслажденіе, но и дѣйствовать на нравы «какъ соратница, данная музами, чтобы бороться съ негармоническими движеніями души» (Платонъ). Но, происходя изъ всего бытового уклада грековъ, тѣсно связанная съ поэзіей, религіей и нравами, при плохомъ гармоническомъ развитіи, музыка все же не могла возвыситься до самостоятельнаго искусства. Основы греческой музыки отличны отъ современныхъ, очень сложны и могутъ интересовать лишь спеціалистовъ.

Римляне не внесли ничего новаго въ исторію музыки, ибо какъ въ литературѣ, такъ и въ искусствѣ, лишь подражали греческимъ образцамъ.

Христіане, уклоняясь отъ всякаго соприкосновенія съ язычествомъ, не примѣняли инструментальной музыки при богослуженіяхъ; украшеніемъ литургіи было пѣніе — хоровое — поочередное между мужчинами и женщинами, или между священникомъ и народомъ. Большія заслуги въ области церковнаго пѣнія имѣетъ Св. Амвросій, епископъ миланскій (374—397 г. г.), сочинявшій гимны и духовныя пѣсни, а также составлявшій для нихъ текстъ. Папа Григорій Великій (590—600 г.г.) ввелъ, такъ называемое, грегоріанское пѣніе — монотонное, говороподобное, которое распространилось изъ Рима по всѣмъ западно-

христіанскимъ землямъ; самымъ ревностнымъ покровителемъ церковнаго пѣнія былъ Карлъ Великій, говорившій: «Я хочу, чтобы церковное пѣніе нравилось Божеству.»

Средневѣковье и новое время.

До X столѣтія церковное пѣніе было одноголосымъ, въ унисонъ; ряду музыкальныхъ дѣятелей, изъ коихъ виднѣйшіе Гвидо Аретинскій и Франко Кельинскій, принадлежатъ попытки создать двухголосое пѣніе и нотацію, т. е. запись звуковъ. Значительно болѣе развито, въ музыкальномъ отношеніи, было свѣтское пѣніе, которое культивировалось трубадурами, минестрелями, миннезингерами.

Разработкѣ гармоническаго матеріала посвятили свои усилія преимущественно нидерландскіе музыкальные дѣятели; со второй половины XIII вѣка въ грегоріанскомъ пѣніи примѣняются уже новыя контрапунктическія украшенія (контрапунктъ — искусство гармоническаго сочетанія или развитія двухъ или нѣсколькихъ мелодій). Джіованни Палестрина (1524—1594 г.г.) перемѣстилъ церковную мелодію изъ среднихъ голосовъ въ болѣе внятный верхній голосъ и создалъ хоровое пѣніе, преобразованное ясной гармоніей въ богатую и благородную музыку; центромъ ея сдѣлалась папская капелла. Своими пяти- и четырехголосыми «Miserere» съ девятьюголосымъ заключеніемъ прославился Г. Аллегри (1590—1652 гг.). Большое значеніе пріобрѣли затѣмъ венеціанская школа и неаполитанская; дѣятели послѣдней примѣнили многоголосіе и къ свѣтскому пѣнію, въ формѣ мадригала, воспѣвающаго любовь и сцены изъ деревенской жизни. Общество любителей искусства и ученыхъ, существовавшее во Флоренціи съ 1580 г. принялось за совершенное преобразованіе музыки — появился речитативъ (пѣніе, приближающееся по размѣру къ декламаціи) – «musica parlante», и при дворахъ итальянскихъ

князей сталъ устраиваться новый видъ представленій — музыкальная драма — опера.

Италія этого времени имѣетъ уже рядъ оперныхъ композиторовъ, изъ которыхъ наиболѣе блестящимъ является Іосифъ Адольфъ Гассе (1699—1783 гг,); образованный музыкантъ и, особенно, пѣвецъ, онъ былъ выдающимся лирически-драматическимъ поэтомъ, безподобнымъ въ благородной пѣвучести слова и нѣжнѣйшей лирикѣ. Изъ пѣвцовъ, достигшихъ высшаго художественнаго значенія, особенно замѣчательные кастраты Сенезино и Кресчентини, голоса которыхъ звучали съ хрустальной чистотой, какъ бы вознаграждая ихъ за ужасное искусственное уродство. Слѣдуетъ упомянуть также семейства кремонскихъ инструментальныхъ мастеровъ Амати, Гварнери, Страдивари, инструменты которыхъ въ наши дни цѣнятся чрезвычайно высоко.

Оперный стиль оказалъ сильное вліяніе на католическую церковную музыку, и она въ XVIII столѣтіи очень походила на музыку театральную. Инымъ путемъ шло развитіе лютеранскаго церковнаго пѣнія. Лютеръ требовалъ, чтобы прихожане хоромъ пѣли главную мелодію, исполняемую обыкновенно теноромъ; органъ былъ примѣненъ для аккопанимента пѣнію сто лѣтъ спустя. Позднѣе хоралъ былъ гармонизированъ въ дискантѣ. Въ XVIII вѣкѣ онъ сталъ все болѣе и болѣе уступать искусству хорового и одиночного пѣнія. Два генія — Бахъ и Гендель довели до совершенства выросшую на почвѣ протестантизма музыку и опредѣлили своей дѣятельностью «вступленіе въ исторію музыки» и преобладающее вліяніе въ ней музыки нѣмецкой. Іоганнъ Себастьянъ Бахъ (1685—1750 г.г.) былъ органистомъ и прожилъ однообразную, съ внѣшней стороны, жизнь. Имъ былъ созданъ рядъ церковныхъ пѣснопѣній, изъ которыхъ главное — ораторія для двухъ хоровъ, такъ называемая, «Matthäus Passion», — произведенія для органа и фортепьяно; послѣднія — прелюдіи и фуги — наиболѣе прославили имя Баха. Георгъ Гендель (1685—1759 гг.) написалъ нѣсколько оперъ, въ настоящее время

утратившихъ свое значеніе, и рядъ ораторій: «Израиль въ Египтѣ», «Сусанна» «Іосифъ» и др.; особенное значеніе имѣетъ его ораторія «Мессія». Оба великихъ композитора имѣли многочисленныхъ подражателей.

Итальянцы были творцами веселой оперы-буффъ, она имѣла въ XVIII вѣкѣ большой успѣхъ во Франціи и повліяла на созданіе французской оперетты. Реформаторомъ въ области серьезной оперы былъ Х. Глюкъ (1714—1787 гг.). Его особенно прославила, имѣвшая огромный успѣхъ у современниковъ опера «Ифигенія въ Тавридѣ».

Инструментальная музыка есть искусство новаго времени. Итальянцы усовершенствовали, преимущественно, скрипичную игру, нѣмцы — игру на духовыхъ инструментахъ. Іосифъ Гайднъ (1732—1809 гг.) былъ исключительно плодовитымъ композиторомъ. Онъ написалъ 118 симфоній, 83 квартета, 24 концерта, 24 тріо, 44 сонаты, 19 оперъ, 15 мессъ и около 400 танцевъ. Для одного стариннаго инструмента — баритона, соотвѣтствующаго современной віолончели, имъ созданы 163 пьесы. Дѣятельность Гайдна — эпоха въ музыкѣ, онъ открылъ широчайшее поле для выраженія художественной индувидуальности посредствомъ музыки, всесторонне развилъ ее, установилъ ея формы и вывелъ ее изъ церкви и школы въ широкую жизнь. Со временъ Гайдна вмѣсто контрапунктно-гармоническаго стиля господствуетъ мелодично-тематическій стиль музыкальнаго сочиненія, который изъ одной музыкальной мысли (темы), поставленной во главѣ его, черезъ рядъ преобразованій проводитъ послѣдующія (тематическая разработка) и соединяетъ, такимъ образомъ, строжайшее единство съ художественнымъ разнообразіемъ. Изъ произведеній Гайдна особенно примѣчательны ораторіи «Сотвореніе міра» и «Времена года».

Вольфганга Моцарта (1756—1791 г. г.) часто сравниваютъ съ великимъ художникомъ Рафаэлемъ; геніальный композиторъ, отличительными чертами творчества котораго являются чистота и ясность, написалъ оперы «Идоменео», «Свадьба Фигаро».

«Волшебная флейта», «Похищеніе изъ сераля», «Донъ Жуанъ» и др. Величайшая изъ нихъ — «Донъ Жуанъ» ярко отображающая подвижность, динамичность человѣческой жизни, превосходно обрисованы душевныя движенія дѣйствующихъ лицъ, причемъ, въ то же время, многоголосыя сцены и финалы имѣютъ свой общій характеръ, совершенно отдѣльный отъ характеровъ отдѣльныхъ лицъ. Въ наше время довольно часто ставится «Волшебная флейта», написанная на фантастическій сюжетъ, въ символическихъ образахъ выражающій основныя идеи масонства, къ которому примыкалъ и самъ Моцартъ.

Не менѣе великъ Моцартъ въ церковной и инструментальной музыкѣ. Въ первой онъ является творцомъ ряда мессъ и глубокаго, потрясающаго Реквіема, во второй выдѣляются его симфоніи, числомъ 30, («Божественная симфонія» и др.) и фортепіанные концерты.

Преемникомъ Моцарта былъ Людвигъ ванъ Бетховенъ (1770—1827 г.г.), величайшій музыкальный геній, имя котораго должно быть поставлено въ рядъ съ Гомеромъ, Данте, Шекспиромъ, Микель Анджелло и другими титанами духа. Дѣятельность его обычно раздѣляется на три періода, — періодъ вліянія Гайдна и Моцарта (1795 — 1804 г.г.), періодъ полнаго развитія творчества (1808—1811 г.г.) и періодъ упадка (1814—1827 г.г.), вызваннаго ужасной для него болѣзнью-глухотой. Для совершеннаго пониманія Бетховена требуется не только музыкальное образованіе, но и высокое духовное развитіе, т. к. музыкальныя поэмы Бетховена, при совершенно ясныхъ формахъ, заключаютъ въ себѣ изображеніе высшей духовной жизни. Содержаніе ихъ многіе пытались изложить въ словѣ, но опыты эти нельзя признать удавшимися.

Величайшія творенія Бетховена — 9 симфоній: C-dur, D-dur, Es-dur — героическая прославляющая Бонапарта, какъ героя революціи, B-dur, C-moll, F-dur — пасторальная (веселая сцена у ручья, сборище поселянъ, гроза, пѣснь благодарности — программа ея, данная самимъ Бетховеномъ), A-dur,

восьмая и девятая — D-moll, являющаяся колоссальнымъ памятникомъ душевнаго величія, не сокрушеннаго жизненными страданіями, написанная уже въ 1824 г.; принято говорить, что «9-ую симфонію не каждый понимаетъ». Другое выдающееся произведеніе Бетховена — Missa solemnis — но это не месса, въ обычномъ смыслѣ, музыка которой поглощается словами текста, а, скорѣе, свободная, высоко патетическая фантазія на текстъ мессы. Единственная опера Бетховена «Фиделіо» по формѣ примыкаетъ къ операмъ Моцарта, но отличается величественной, полной грусти и серьезности музыкой; какъ произведеніе для сцены, «Фиделіо» имѣетъ рядъ недостатковъ. Изъ остальныхъ многочисленныхъ произведеній Бетховена наибольшей популярностью пользуются фортепіанныя сонаты (38) — «Патетическая», «Лунная», «Крейцерова», которую, какъ извѣстно, очень высоко ставилъ Левъ Толстой, бывшій тонкимъ цѣнителемъ музыки и др.

Бетховенъ представляетъ собой эру въ исторіи музыки. До него музыка занимала служебное положеніе (въ оперѣ, въ церкви) или предназначалась для развлеченія общества, и даже у Моцарта и Гайдна она не затрагивала глубокихъ вопросовъ, и если выходила за область только «пріятной» музыки, то лишь въ оперѣ и церкви. Бетховенъ ставилъ музыку въ положеніе самостоятельнаго искусства, способнаго дать величайшія откровенія человѣческаго духа. Впервые абсолютная музыка берется за такія задачи, какъ характеристика героя (3-ья симфонія), какъ постепенный переходъ отъ мрака къ свѣту души человѣка, потрясенной ударомъ судьбы (5-ая) и такой же переходъ коллективной души всего человѣчества (9-ая симфонія).

Области пѣсни, которая не пользовалась большимъ расположеніемъ Бетховена, посвятилъ свое творчество Францъ Шубертъ (1797—1828 г.г.), авторъ «Лѣсного царя» «Странника» и др., написавшій, кромѣ того, три сборника пѣсенъ, а всего почти шестьсотъ, изъ которыхъ, однако, ни одна не сдѣлалась народной, гл. обр., вслѣдствіе боль-

шого значенія фортепіаннаго аккомпанимента. Изъ инструментальныхъ произведеній Шуберта на первомъ планѣ стоятъ фортепіанныя пьесы — двѣ фантазіи, сонаты и др., а изъ остальныхъ—квартеты.

Италія дала рядъ оперныхъ музыкантовъ. Изъ нихъ Сальери (1750—1825 г.г.) былъ далеко не бездаренъ, какъ это принято думать. Оригинальнымъ геніемъ былъ Джіоакимо Россини (1792—1868 г.г.), написавшій цѣлый рядъ оперъ-буффъ и серьезныхъ; (изъ нихъ двѣ обезпечили ему посмертную славу «Севильскій цирюльникъ» и «Вильгельмъ Телль». Послѣдователемъ Гайдна и Моцарта является Керубини, (1760—1842 г.г.) авторъ оперъ, музыка которыхъ восхитительна по искренности и нѣжности чувствъ и церковныхъ сочиненій.

Французъ Оберъ (1784—1870 г.г.) создалъ оперную форму, соотвѣтствующую комедіямъ Скриба, съ изящнымъ разговорнымъ тономъ («Черное домино», «Фра Діаволо» и др.). Отъ нихъ сильно отличается «Нѣмая изъ Портичи»—отважно революціонная, величественная по мысли и напоенная страстностью пьеса.

Рихардъ Вагнеръ (1813—1883 г.г.) явился революціонеромъ въ музыкѣ и создалъ своими твореніями новую эру. Онъ осуществилъ то, что основателямъ итальянской музыкальной драмы казались лишь отдаленнымъ идеаломъ. Главную роль въ оперѣ Вагнеръ отвелъ не музыкѣ, а драматическому дѣйствію («драма — цѣль, музыка—средство»). Эта «драматичность» оперъ Вагнера («Тристанъ и Изольда», «Лоэнгринъ», трилогія «Нибелунги», «Парсифаль» и др.) потребовала преобладанія въ нихъ речитатива, что было неслыханнымъ новшествомъ, и даже въ Германіи, несмотря на глубоко національные сюжеты, произведенія Вагнера были долгое время объектомъ остротъ и издѣвательствъ. Признаніе пришло къ Вагнеру медленно, но въ настоящее время онъ пользуется славой одного изъ величайшихъ композиторовъ.

Наиболѣе выдающееся произведеніе Вагнера — трилогія «Нибелунги». Традиціонныя оперныя

формы—аріи, ансамбли и др. въ ней совершенно отметены; каждое дѣйствующее лицо, какъ и важнѣйшіе драматическіе мотивы, имѣютъ свою музыкальную тему, сопровождающую ихъ въ теченіе всего дѣйствія и видоизмѣняющуюся сообразно съ измѣненіемъ драматическихъ положеній. Операмъ Вагнера присуща изумительная музыкальная живописность, превосходная инструментовка и богатѣйшая контрапунктическая разработка. Вокальная часть ихъ, однако, еще и теперь имѣетъ много противниковъ.

Вагнеръ поклонялся Шопенгауэру, философію котораго находилъ единственной, на которой должна быть основана дальнѣйшая культура человѣчества. Въ свою очередь, Вагнеру поклонялся творецъ «сверхчеловѣка» — Нитцше. Уже это одно сочетаніе именъ ясно указываетъ на значеніе Вагнера въ области искусства. Вагнеръ—художникъ-мыслитель, и въ его произведеніяхъ слѣдуетъ видѣть попытку при помощи музыки и слова рѣшать задачи этикопсихологическаго порядка. Въ нихъ основными сюжетами являются, въ сущности, не внѣшнія событія, а идеи (напр. идея искупленія).

Джіакомо Мейерберъ (1791 1864 г.г.) создалъ рядъ блестящихъ въ сценическомъ отношеніи оперъ—«Робертъ дьяволъ», «Гугеноты», «Пророкъ», «Африканка» и др., музыкальная сторона которыхъ вызывала и вызываетъ еще и понынѣ различную оцѣнку. Композитору ставятъ въ упрекъ недостатокъ естественности и чувства. Но знаменитая «Гугеноты»—первокласная опера, въ цѣломъ, изобилующая прелестными мѣстами (каватина пажа, арія Маргариты, дуэтъ съ Раулемъ, освященіе мечей и др.).

Джузеппе Верди (1813—1901 г.г.) вначалѣ примыкалъ къ Россини, затѣмъ испыталъ послѣдовательно вліянія Мейербера, Вагнера и новоитальянской школы композиторовъ. Мелодическій талантъ, отличное знаніе сцены, сильный темпераментъ и умѣнье примѣнять оркестровые и вокальные эффекты доставили нѣкоторымъ изъ его многочисленныхъ оперъ прочный успѣхъ. Громкая

слава Верди основывается на операхъ: «Риголетто», «Трубадуръ», «Травіата», «Аида», гдѣ чувствуется нѣкоторое вліяніе Вагнера, «Отелло», еще дальше отошедшей отъ старо-итальянскаго шаблона и «Фальстафъ», отдающей дань музыкальному реализму ново-итальянцевъ («веристовъ»).

К. Веберъ (1786—1826 г.г.)—оперы «Волшебный стрѣлокъ, «Оберонъ», характерный представитель нѣмецкаго романтизма. Музыка его очень красочна, исполнена блеска. Фантастическій міръ духовъ, отраженный въ его музыкѣ, бросаетъ какъ бы отблески на земную жизнь и придаетъ ей чудесныя надземныя очертанія. Веберу принадлежатъ 122 музыкальныхъ произведенія.

Переходя къ инструментальной музыкѣ необходимо упомянуть о геніальномъ скрипачѣ Николо Паганини (1784—1841 г.г.) неподражаемо владѣвшемъ смычкомъ; варіаціи на одной струнѣ, флажолеты и пиччикато, неслыханная ловкость въ пассажахъ съ двойными нотами производили огромное впечатлѣніе на слушателей. Паганини былъ авторомъ многочисленныхъ произведеній для скрипки («Венеціанскій карнавалъ» и др.). Польскій скрипачъ Генрихъ Венявскій (1835—1880 г.г.) извѣстенъ своими мазурками.

Фредерикъ Шопенъ (1809—1849 г.г.), полякъ по происхожденію, съ 1830 г. жившій въ Парижѣ замѣчателенъ, главнымъ образомъ, своими полонезами, вальсами и мазурками, — которыя, по словамъ Листа, являются «маленькими любовными драмами» — сценами изъ идиллизированной бальной жизни, какую рисовалъ себѣ въ грезахъ душою и тѣломъ страдающій художникъ*). Широкой извѣстностью пользуются ноктюрны, этюды и др. произведенія Шопена; чрезвычайно популяренъ его похоронный маршъ. Основной тонъ произведеній Шопена элегическій, его лирика нѣжна и мечтательна.

---

*) Шопенъ умеръ отъ чахотки, переживъ въ концѣ жизни тяжелый и грустный романъ съ Жоржъ Зандъ.

Мендельсонъ-Бартольди (1809—1847 г.г.) —виртуозъ на фортепіано, внукъ философа Моисея Мендельсона, въ области композиціи отмѣченъ печатью высокой поэтичности, теплоты чувства и здоровой, веселой свѣжести («Вальпургіева ночь». «Сонъ въ лѣтнюю ночь» — на текстъ Шекспира, концертныя увертюры «Рюи Блазъ», «Гебриды», симфоніи, ораторіи, концерты для фортепіано).

Робертъ Шуманъ (1810—1856 г.г.) въ первыхъ своихъ фортепіанныхъ композиціяхъ даетъ много настроенія, вполнѣ соотвѣтствующаго названію пьесъ («Одинокіе цвѣты» «Грезящее дитя» и др.), затѣмъ, въ классическій періодъ своей дѣятельности, даетъ болѣе совершенную музыку, не предоставляя юмору и поэзіи исключительнаго господства (симфоніи, увертюра, скерцо, финалъ и др.). Всемірную извѣстность пріобрѣлъ Шуманъ своими романсами («Ich grolle nicht...» и др.), которые въ наше время звучатъ прелестными отголосками уплывшей въ безконечное прошлое романтической эпохи.

Гекторъ Берліозъ (1803—1869 г.г.)—авторъ ряда симфоній; въ драматической симфоніи «Ромео и Джульетта», Берліозъ средствами оркестра воспроизводитъ въ музыкальномъ отображеніи всю драму Шекспира; его «Фаустъ» изображаетъ лишь отдѣльныя сцены Гетевой поэмы. Неоспоримое достоинство произведеній Берліоза — блестящій фантастическій колоритъ. Большого распространенія они, однако, не получили, отчасти вслѣдствіе того, что для эффектовъ своей инструментовки Берліозъ разсчитывалъ на такой громоздкій оркестръ, какъ пятнадцать скрипокъ, десять альтовъ и т. д.

Жакъ Оффенбахъ (1819—1880 г.г.) является создателемъ современной оперетты. — «Прекрасная Елена», «Орфей въ аду» и др. — извѣстны каждому, веселые сюжеты и легкая изящная музыка этихъ operas burlesques обезпечили имъ долгую, хотя и не вполнѣ почтенную славу. Ж. Галеви (1799 — 1862 г.г.) извѣстенъ, главнымъ образомъ, оперой

«Жидовка», которая носитъ на себѣ явные слѣды вліянія Мейербера.

Среди большого числа фортепьянныхъ виртуозовъ своей удивительной игрой выдѣлился Францъ Листъ (811—1886 г.г.). Баснословная, блестящая бравурность, изящно-легкое преодолѣніе трудностей и вдохновленность игры создали ему славу исключительно геніальнаго піаниста. Но Листъ былъ не только геніальнымъ виртуозомъ, но и талантливымъ композиторомъ. Примыкая къ Берліозу, онъ создалъ тѣ «симфоническія поэмы» («Фаустъ», «Тассо», «Прометей»), которыя въ свое время были предметомъ оживленныхъ споровъ и имѣли большое значеніе для дальнѣйшаго развитія музыкальнаго искусства.

Листъ — рѣшительный сторонникъ программной музыки. Отличительныя черты его оркестровыхъ сочиненій — широкая мелодика, богатая, изысканная гармонія, блестящая инструментовка, а въ отношеніи содержанія—преимущественно склонность къ демонизму и мистицизму. Кромѣ симфоній, ораторій, симфоническихъ стихотвореній, ему принадлежатъ нѣсколько увертюръ (къ «Гамлету», «Бурѣ» и др.) и популярныя «венгерскія» рапсодіи.

Русская музыка.

Современное русское церковное пѣніе ведетъ свое начало съ XVII вѣка, когда въ юго-западной русской церкви появилось, такъ называемое, партесное (многоголосое) пѣніе, утвердившееся затѣмъ въ Москвѣ и Великороссіи—въ немъ преобладала церковная мелодія, которую сопровождали другіе голоса. Въ XVIII вѣкѣ рядъ иностранныхъ композиторовъ, главнымъ образомъ, итальянцевъ, сочиняетъ музыку для русской церкви; ихъ сочиненія назывались «концертными».

Сочиненіями Д. Бортнянскаго (1751 — 1825 г.г.) открывается эпоха освобожденія отъ вліянія композиторовъ-итальянцевъ; Бортнянскій широко используетъ древнія церковныя мелодіи. Сочиненія его и по сіе время повсемѣстно исполняются въ Россіи. Изъ духовныхъ композиторовъ болѣе поздняго времени широкой извѣстностью пользуются П. Турчаниновъ (1799 –1856 г.г.) и А. Львовъ (1798—1870 г.г.)—авторъ стараго русскаго гимна. Огромную роль въ дѣлѣ развитія церковной музыки играла Придворная капелла. Рядъ прекрасныхъ духовныхъ произведеній написаны П. Чайковскимъ, М. Балакиревымъ, Римскимъ-Корсаковымъ и новѣйшими композиторами.

Мелодическій складъ русской народной пѣсни не подходитъ къ употребительному въ западной музыкѣ построенію мажорнаго или минорнаго лада; въ основаніи его мы видимъ часто древне-греческіе лады, что говоритъ о восточномъ происхожденіи. Большинство пѣсенъ одноголосыя, но встрѣчаются мѣстами и разноголосыя, съ подголосками. По характеру своему она преимущественно элегическая, заунывная или повѣствовательная — рѣже веселая, скорѣе разгульная. Вліяніе русской пѣсни на творчество русскихъ композиторовъ, со времени Глинки, сказывается весьма сильно и, несомнѣнно, содѣйствовало развитію теперь уже выработавшагося русскаго стиля.

Русскій романсъ появился въ началѣ XIX вѣка. Изъ первыхъ композиторовъ не забывается А. Н. Алябьевъ, (1802—1852 г.г.) авторъ знаменитаго «Соловья». Отцомъ русскаго романса считается М. И. Глинка; лучшіе его романсы: «Колыбельная пѣсня», «Сомнѣніе», «Ночной смотръ». А. С. Даргомыжскій усовершенствовалъ связь музыки романса съ текстомъ («Не скажу никому», «Безумная», «Мнѣ все равно» и др.) Къ романсамъ Даргомыжскаго близко подходятъ романсы Ц. Кюи. Народный отпечатокъ характеренъ для романсовъ М. Мусоргскаго. Въ нихъ, равно какъ и въ романсахъ А. Бородина («Для береговъ отчизны дальней» и д.) и Римскаго-Корсакова, сказы-

вается еще вліяніе Глинки и Даргомыжскаго. Романсы А. Рубинштейна (огромное число; «Мой голосъ для тебя, и ласковый и томный» — наиболѣе популярный) и П. Чайковскаго («То было раннею весной», «Средь шумнаго бала» и мн. др) — не лишены слѣдовъ вліянія западныхъ композиторовъ. Изъ болѣе современныхъ сочинителей романсовъ назовемъ Аренскаго, Направника, Гречанинова, Рахманинова.

Россія долгое время не имѣла національной, самобытной музыки. Первая половина XVIII вѣка была эпохой подражанія западно-европейскимъ образцамъ. Музыканты или ввозились изъ заграницы, или вербовались изъ крѣпостныхъ; эта же среда давала, главнымъ образомъ, и композиторовъ. Однако, вкусы образованнаго слоя, т е. дворянства не были утонченными и, культивируя музыку иностранную — «модную», — дворянство тяготѣло къ простой народной пѣснѣ и пляскѣ; это вело къ усовершенствованію народныхъ мотивовъ и, въ конечномъ счетѣ, къ созданію музыки національной.

Во второй половинѣ XVIII вѣка создается «итальянско-русскій стиль» въ пѣснѣ, появляются композиторы и изъ образованныхъ людей, наряду съ этимъ большою популярностью пользуются цыганскія пѣсни, а позднѣе — западно-европейскій романсъ*). Изъ русскихъ композиторовъ первой половины 19-го вѣка выдѣляется А. Н. Верстовскій (1799—1862 г.г.) авторъ водевилей и оперъ, изъ которыхъ была жизненной лишь «Аскольдова могила»; но у Верстовскаго композиторская дѣятельность носила полудиллетантскій характеръ. Первый русскій композиторъ съ серьезнымъ музыкальнымъ образованіемъ — Глинка.

М.И. Глинка (1804—1857 г.г.) извѣстенъ, главнымъ образомъ, своими двумя фундаментальными произведеніями — операми «Жизнь за царя» (1836 г.) и «Русланъ и Людмила» (1842 г.). Кромѣ нихъ, онъ

*) Постановка первой русской оперы на русскій сюжетъ состоялось въ 1756 г. въ Петербургѣ. Это была „Танюша или счастливая встрѣча“ либретто Дмитревскаго, музыка Волкова.

написалъ симфоническую фантазію «Арагонская хота» «Ночь въ Мадридѣ», рядъ романсовъ, «Камаринскую» и др. Подъ конецъ жизни Глинка работалъ надъ русскимъ церковнымъ пѣснопѣніемъ. Его оперный стиль дѣйствительно націоналенъ, но композиціи для оркестра обнаруживаютъ слѣды разнообразныхъ западныхъ вліяній.

«Жизнь за царя» — монументальная историко бытовая опера, многія мѣста ея не имѣютъ себѣ равныхъ во всей оперной литератутѣ, таковы эпилогъ «Славься», всѣ сцены Сусанина съ поляками, музыка пріѣзда Сабинина и многое въ интродукціи. Въ фантастической оперѣ сказкѣ «Русланъ и Людмила» богатству эпическаго содержанія отвѣчаетъ богатство медолики и гармоніи и плѣнительная роскошь внѣшняго звукового наряда. Этой оперой открылись новые музыкальные горизонты для будущихъ поколѣній. Съ Глинкой Россія входитъ какъ равноправная сестра въ общеевропейскую музыкальную семью.

А. С. Даргомыжскій (1813—1869г.г.) творилъ подъ сильнымъ вліяніемъ французскихъ композиторовъ. Изъ его оперъ въ репертуарѣ удержалась лишь «Русалка» (1855 г.)

Послѣ Глинки русское музыкальное творчество испытываетъ мощный приливъ энергіи. Возникновеніе концертной жизни вызываетъ сильный интересъ къ виртуозному исполненію, возникаетъ музыкальный профессіонализмъ.

Концертный стиль расцвѣтаетъ благодаря появленію изумительнаго піаниста Ант. Рубинштейна (1820—1894 г.г). Рубинштейнъ выступалъ и какъ піанистъ и какъ дирижеръ не только въ Россіи, но и въ Европѣ и Америкѣ, имѣя колоссальный успѣхъ; одновременно онъ занимался композиціей, обнаруживая необычайную плодовитость. Имъ написаны 15 оперъ (изъ нихъ наиболѣе интересенъ «Демонъ»), нѣсколько духовныхъ оперъ ораторіальнаго типа—(лучшія «Маккавеи» и «Вавилонское столпотвореніе»), 6 симфоній, рядъ увертюръ, 5 кон-

цертовъ для фортепіано съ оркестромъ (изъ нихъ сохранился въ репертуарѣ 4-ый) и многое другое.

Рубинштейнъ былъ насадителемъ въ Россіи, преимущественно, западно-европейскихъ инструментальныхъ формъ. Въ противоположномъ направленіи пошла дѣятельность т. н. «Могучей кучки» — группы выдающихся композиторовъ, проникнутыхъ любовью къ русской эпической старинѣ, русской напѣвности, подробностямъ быта, легендѣ. Эту «Могучую кучку» составляли: Балакиревъ (1835 — 1910 г.г.) Римскій-Корсаковъ (1844—1908 г.г.), Бородинъ (1834—1888 г.г.) и Мусоргскій (1835—1881 г.г.), къ нимъ примкнулъ Кюи (1835 - 1918 г.г.), творчество котораго, однако, носитъ западно-европейскій характеръ (вліяніе французской оперы), и національно русскими являются лишь его романсы. Лозунгами «Могучей кучки» были: народность, свобода и художественная правда.

Наиболѣе характернымъ и яркимъ изъ этой славной плеяды оказался М. П. Мусоргскій. Громадное, геніальное дарованіе Мусоргскаго все время боролось съ его диллетантизмомъ, ему не вполнѣ удавалось воплотить свои замыслы, и большое количество его произведеній осталось незавершеннымъ и потомъ додѣлывалось его друзьями. Мусоргскому принадлежатъ оперы «Борисъ Годуновъ», «Хованщина», «Женитьба» и др. произведенія. Наиболѣе сильная сторона творчества Мусоргскаго—раскрытіе въ звукахъ психологіи человѣка.

Богатая и впечатлительная натура Мусоргскаго обусловила сильнѣйшую выразительность его музыки; съ одинаковой силой и яркостью изображалъ онъ и юродиваго, и благочестиваго старца-лѣтописца, и пьянаго бѣглаго монаха, и разгулъ разбушевавшейся народной толпы. По силѣ, выразительности и характерности музыкальной декламаціи Мусоргскій занимаетъ первое мѣсто среди русскихъ композиторовъ и имѣлъ вліяніе не только на многихъ изъ нихъ, но и на нѣкоторыхъ западныхъ композиторовъ.

Въ противоположность Мусоргскому, Н. А. Рим-

скій-Корсаковъ — эстетъ, облюбовавшій міръ свѣтлой и объективно спокойной сказочности. Имъ написано 15 оперъ, изъ которыхъ большая часть составляетъ наиболѣе цѣнное, что создано въ этой области въ Россіи («Снѣгурочка», «Майская ночь», «Садко», «Царская невѣста», «Кащей», «Китежъ» и др.)

Римскій - Корсаковъ пошелъ дальше своихъ друзей—онъ находитъ новыя изысканныя комбинаціи въ гармоніи, а какъ инструментаторъ выдвигаетъ индивидуальныя свойства отдѣльныхъ инструментовъ на фонѣ прозрачнаго, колоритнаго оркестра. Какъ поэтъ и художникъ звуковъ, онъ сильнѣе всего въ области русской сказки, гдѣ импульсъ извнѣ наталкивалъ его на яркія краски, на возможность нарисовать сложныя бытовыя и религіозно-бытовыя картины. Римскій-Корсаковъ—представитель нѣсколько холоднаго музыкальнаго объективизма въ русской музыкѣ (въ противоположность Чайковскому!)

А. П. Бородинъ, по профессіи химикъ, написалъ немного: центральное его твореніе—опера «Князь Игорь», въ которой особенно проявилось свойственное Бородину стремленіе къ гармонической насыщенности и мелодичности. Перу М. А. Балакирева принадлежатъ главнымъ образомъ симфоніи и увертюры. Ц. А. Кюи написалъ 9 оперъ («Анжело», «Капитанская дочка» и др.), рядъ романсовъ и мелкихъ фортепіанныхъ вещей.

А. Н. Сѣровъ (1820—1871 г.г.) извѣстенъ какъ музыкальный критикъ; въ качествѣ композитора онъ выступилъ поздно, но оперы его имѣли успѣхъ («Юдифь», «Рогальда» и неоконченная «Вражья сила»). Антонъ Рубинштейнъ, его братъ Николай, Сѣровъ и Чайковскій (1840 - 1893) являются представителями «академическаго» направленія и профессіонализма.

П. И. Чайковскій (1840—1893 г.г.) — первый изъ русскихъ композиторовъ добившійся міровой извѣстности. Его музыка изящна и исполнена эмоціональной мелодичности, ясности и чувства. Сочиненія Чайковскаго многочисленны, и творчество его

охватываетъ всѣ отдѣльныя отрасли музыкальнаго искусства. Имъ написаны оперы «Опричникъ» (1874 г.), «Кузнецъ Вакула» («Черевички»)—1876 г., «Евгеній Онѣгинъ» (1879 г.), «Орлеанская дѣва» (1881 г.), «Мазепа» (1884 г.), «Чародѣйка» (1887 г.), «Пиковая дама» (1890 г.) и «Іоланта» (1892 г.); балеты—«Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчикъ», 7 симфоній, 7 увертюръ, изъ которыхъ выдѣляются «1812-ый годъ», фантазіи «Буря», «Франческо да Римини», «Фатумъ» и «Воевода», три марша («Славянскій»), нѣсколько сюитъ, множество фортепіанныхъ произведеній («Времена года») и романсовъ, литургія Іоанна Златоуста, всенощная, музыка къ «Гамлету» Шекспира и др.

Какъ симфонистъ Чайковскій занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ въ мірѣ—его 4-ая и 6-ая симфоніи являются настоящими шедеврами. Его оперы даютъ геніальныя страницы. «Евгеній Онѣгинъ» считается въ музыкальномъ отношеніи равноцѣннымъ оригиналу Пушкина, а музыкальный пересказъ «Пиковой дамы» — даже сильнѣе повѣсти. «Чародѣйка» въ драматическихъ и лирическихъ моментахъ — произведеніе огромной силы и красоты. «Іоланта» — благоухающая поэзіей легенда. Музыка Чайковскаго несложна, доступна всѣмъ по своей формѣ, а содержаніе ея говоритъ сердцу слушателя своимъ глубокимъ лиризмомъ — въ ней нѣтъ мѣста грандіознымъ замысламъ и потрясающимъ эффектамъ — элегичность, нѣжность, чувствительность — ея отличительныя черты; преобладаютъ настроенія грусти, тихаго страданія, печали; все это, выраженное въ красивыхъ, изящныхъ мелодіяхъ дѣлаетъ ее близкой широкимъ кругамъ любителей музыки.

Вторая половина XIX вѣка

Во Франціи подъ вліяніемъ Россини и Мейербера во второй половинѣ XIX вѣка творилъ Ф. Гуно (1818—1893 г.г.), авторъ ряда оперъ, изъ

которыхъ прочно укрѣпилась на сценѣ «Фаустъ» (1859 г.), нравящаяся широкой публикѣ своей музыкальной простотой, мелодичностью и драматизмомъ. Къ Гуно примыкаетъ А. Тома (1811—1896 г.г.) изъ 19 оперъ котораго наибольшей извѣстностью пользуется «Миньонъ». (1866 г). Творчество Вагнера отразилось на произведеніяхъ Ш.-К. Сенъ-Санса (1835—1922 г.г.) изъ которыхъ наибольшей извѣстностью пользуется опера «Самсонъ и Далила».

Стремленіе къ націонализму въ музыкальномъ творчествѣ было свойственно всѣмъ европейскимъ странамъ; въ Чехіи національными композиторами являются Сметана (1824—1884 г.г.) и А. Дворжакъ (1841—1904 г.г.), въ Скандинавіи норвежецъ Э. Григъ (1843—1904 г.г.), авторъ музыки къ «Перъ Гинтъ» Ибсена, романсовъ и многихъ фортепіанныхъ вещей, большею частью миніатюрныхъ; Григъ, по своему значенію является не только европейской, но и міровой величиной, — онъ одинъ изъ первыхъ импрессіонистовъ въ музыкѣ, — которая у него приспособлена къ тому, чтобы выражать мимолетныя настроенія, отображать минутныя эмоціи, что связано съ усовершенствованіемъ самой техники музыкальнаго воплощенія. Изъ финляндскихъ композиторовъ этого періода выдѣляется имя Сибеліуса.

Во Франціи вагнеризмъ продолжаетъ оказывать свое вліяніе, особенно ярко — у Венсанъ д'Энди, и др., менѣе замѣтно у Шарпантье и Шабріе — французскаго Шопена; но они прежде всего — мастера эстетической завершенности и цѣломудренной «мѣры». Постепенно въ ихъ творчествѣ, какъ и въ творчествѣ уже престарѣлаго Сенъ-Санса, этотъ эстетизмъ, «изящество вкуса» растетъ, Вагнеръ берется «подъ подозрѣніе», и цѣнятся лишь старые нѣмецкіе классики. Делибъ (1836—1891 г.г.) написалъ много оперъ, изъ которыхъ «Лакме» пріобрѣла всеобщую извѣстность, и рядъ балетовъ, въ томъ числѣ балеты «Сильвія» и «Коппелія». Большей популярностью пользуется Массне (1842—1919 г.г.) — оперы «Манонъ» и

«Вертеръ». Ж. Бизе (1838—1875 г.г.) широко извѣстенъ какъ авторъ знаменитой «Карменъ». (Изъ другихъ, весьма немногочисленныхъ произведеній выдѣляется опера «Искатели жемчуга»). Это — свѣжій, гибкій музыкальный талантъ, усвоившій драматизмъ Вагнера и по-своему сочетавшій его съ сильнымъ, непосредственнымъ творчествомъ. «Темпераментность» музыки «Карменъ» неотразимо дѣйствуетъ на слушателей. Врядъ ли этой, имѣющей уже почтенный возрастъ, оперѣ суждено будетъ когда-нибудь состариться.

Въ Италіи утверждается «веризмъ» — натуралистическое направленіе въ оперной композиціи, оно ярко проявляется въ творчествѣ П. Масканьи («Сельская честь», Леонкавалло («Паяцы») и популярнаго Пуччини («Тоска», «Манонъ», «Богема», «Мадамъ Бэттерфлей» и др.). Особое мѣсто занимаетъ, не принадлежащій къ этой школѣ, Бойто (1842—1918 г.г.), авторъ оперы «Мефистофель», популярности которой много содѣйствовало исполненіе заглавной роли Шаляпинымъ.

Въ Германіи «академизмъ» — который въ противоположность романтизму является эстетическимъ «звукосозерцаніемъ», имѣетъ рафинированнаго представителя въ лицѣ Іог. Брамса (1833—1897 г.г.), первокласснаго піаниста и композитора, автора «Нѣмецкаго реквіема», 4-хъ симфоній и др. Г. Малеръ (1860—1911 г.г.) написалъ 9 симфоній, изъ которыхъ наиболѣе грандіозная «Пѣснь земли»,— онъ принадлежалъ къ группѣ неовагнеристовъ, противополагавшей себя Брамсу. Рих. Штраусъ (р. 1864 г.) писалъ сначала въ стилѣ Брамса, но потомъ работалъ въ духѣ неовагнеризма — (оперы «Саломея», «Электра», «Кавалеръ розъ» и др. и рядъ композицій: «Заратустра», «Донъ Жуанъ», «Смерть и просвѣтленіе» и др.). Онъ является одновременно однимъ изъ крупнѣйшихъ дирижеровъ современности. Для его творчества характерны декоративность письма, (нарочитый расчетъ на максимальное впечатлѣніе), что потребовало колоссальнаго увеличенія оркестра; мастерская игра оркестровыхъ

звучностей доминируетъ у Штрауса надъ мелодіей.

Въ Россіи въ 70-хъ годахъ меценатъ лѣсопромышленникъ Бѣляевъ организуетъ музыкальное издательство, вокругъ котораго группируется «бѣляевскій кружокъ»—Римскій-Корсаковъ, Бородинъ, Кюи, Лядовъ и др. — не отличающійся уже такой опредѣленностью музыкальной программы, какъ старая «могучая кучка». Въ немъ зрѣетъ талантъ Глазунова (р. 1865 г.), автора 8 симфоній, ряда оркестровыхъ композицій, балетовъ «Раймонда», «Времена года» и много другихъ произведеній. Онъ впитываетъ всѣ достиженія эпохи, сглаживая черты отдѣльныхъ направленій; для него характеренъ культъ «чистой музыки». Танѣевъ (1856–1915 г.г.) близокъ къ Глазунову (опера «Орестая», рядъ инструментальныхъ вещей).

Новѣйшая музыка

Родоначальникомъ новѣйшей музыки является французъ Дебюсси (1862—1918 г.г.) на котораго огромное вліяніе оказала русская музыка и особенно — Мусоргскій и Римскій-Корсаковъ. Творчество Дебюсси соотвѣтствуетъ творчеству писателей символистовъ; онъ создаетъ изысканныя гармоніи, основанныя на новыхъ звукоощущеніяхъ, музыка его носитъ ярко импрессіонистическій характеръ и нелегка для исполненія («Пеліасъ и Мелизанда» — опера на текстъ Метерлинка, балетъ «Игры», рядъ произведеній для оркестра, пѣсни на слова Бодлера, Верлена, и др.). Продолжителями Дебюсси являются: Равель (р. 1875 г.), Дюка (1865 г.) — опера «Синяя борода», Роже Дюкассъ.

Въ Россіи импрессіонистская эстетика находитъ себѣ выразителя въ лицѣ Ребикова (1866—1921 г.г.), автора оперъ «Елка», «Въ грозу» и др. Несравненно болѣе значительнымъ, признаваемымъ многими геніальнымъ композиторомъ является Скрябинъ (1871—1915 г.г.), прославившійся симфоніями: «Божественная поэма», «Поэма экста-

за», «Прометей», но преимущественно писавшій для піанино («Сатаническая поэма», «Поэма-ноктюрнъ» и др.). Скрябинъ былъ также первоклассньімъ и оригинальнымъ піанистомъ, но исполнялъ лишь свои произведенія. Импрессіонистское творчество его проникнуто остротой и «демоничностью», онъ мечталъ создать «синтетическое» произведеніе — грандіозную «мистерію», которая должна была обусловить конецъ вселенной... Музыка Скрябина, въ противоположность нѣжно-грустящему Чайковскому, радостна, исполнена яркости, экстатична; звуки кружатся стремительно въ мистическомъ танцѣ. Для выраженія своихъ грезъ и видѣній Скрябинъ выковалъ оригинальный музыкальный языкъ и расширилъ своеобразнымъ образомъ область гармоническихъ комбинацій. «Мистерія», задуманная Скрябинымъ, не получила осуществленія. Умереть автору «Прометея» суждено было отъ случайнаго зараженія крови.

Въ импрессіонистской манерѣ написаны оперы Римскаго-Корсакова «Кощей», «Китежъ», «Золотой пѣтушокъ». Новыми вѣяніями проникнуто позднее творчество Лядова (1865—1914 г.г.). Рахманиновъ (р. 1872) является продолжателемъ Чайковскаго (оперы «Алеко», «Франческа да-Римини», «Скупой рыцарь»), симфоніи, фортепіанныя композиціи, романсы. Подобно Чайковскому онъ говоритъ имъ своимъ тонкимъ лиризмомъ, изяществомъ, красотой своихъ мелодій. Для иныхъ музыкальныхъ новаторовъ Рахманиновъ — «ихміозавръ, не разучившійся грезить о любви и лунѣ». Но въ музыкальныхъ настроеніяхъ у Чайковскаго и Рахманинова есть замѣтная разница. У послѣдняго меланхоличность рѣзче, темнѣе—это скорѣе горделивая глубокая скорбь. Изъ произведеній Рахманинова наибольшее значеніе имѣютъ 2-й и 3-й фортепіанные концерты и многочисленные романсы. Имъ написаны также полная литургія и всенощная.

Изъ композиторовъ, находящихся въ СССР, наиболѣе извѣстнымъ является Мясковскій (р. 1881.), творчество котораго, нервно эмоціональ-

ное и замкнутое, отнюдь не созвучно шумамъ революціи. Музыка Мясковскаго говоритъ о жизни, смерти, судьбѣ. Внѣ предѣловъ СССР. пребываютъ два выдающихся представителя новѣйшей русской музыки, стяжавшіе себѣ огромную извѣстность — Игорь Стравинскій (р. 1882 г.) и Сергѣй Прокофьевъ (р. 1891.). Стравинскій (балеты «Жаръ-птица», «Петрушка», «Весна Священная», «Свадебка», «Лиса», опера «Соловей», опера-буффъ «Мавра» и др., произведенія для оркестра, для пѣнія—сюита «Пастушка» и др.) является крупнымъ новаторомъ въ музыкѣ. Разные критики различно опредѣляютъ его творческій ликъ, но несомнѣнно, что наиболѣе характерной чертой его творчества является холодное, «умное» искусство объективнаго воплощенія. Великолѣпная оркестровка его совершенно своеобразна,—ни одинъ инструментъ не теряется въ общей массѣ звуковъ; да и говорить объ «общей массѣ», въ сущности, не приходится, т. к. звучанія каждаго инструмента не сливаются съ остальными. Нарочитаго стремленія вызвать звуками опредѣленное настроеніе - въ музыкѣ Стравинскаго нѣтъ, но какъ результатъ—оно рождается; настроеніе — не цѣль, а слѣдствіе, возникающее изъ объективной, безстрастной композиціи.

С. Прокофьевъ (оперы: «Игрокъ», «Любовь къ тремъ апельсинамъ», балетъ «Сказка про шута», симфоническая поэма «Сны» и «Осеннее», «Скифская сюита», романсы, рядъ фортепіанныхъ сочиненій), несмотря на кажущуюся простоту своихъ произведеній, композиторъ сложный и многообразный. Музыка Прокофьева порою наивна, ребячлива, полна шутки и задора, порой выразительно мелодична и исполнена лиризма; но иногда гармонія ея груба и до рѣзкости неровна.

Стравинскій, Прокофьевъ и Мясковскій—наиболѣе популярные русскіе композиторы нашихъ дней, но, конечно, русское музыкальное творчество не ограничивается ими. Несомнѣнно, что въ глубинахъ Россіи зрѣютъ, пока еще неоформившіяся, силы. Рядъ молодыхъ композиторовъ, подающихъ уже

свои голоса, и великое прошлое, давшее міру доказательства, до какихъ высотъ можетъ подняться русскій музыкальный геній,—сулятъ намъ и въ этой области славное будущее, на которое мы можемъ взирать со спокойной увѣренностью.

ДОБАВЛЕНІЕ.

Музыка и радіо.

Историческое развитіе музыки, какъ и другихъ искусствъ, являетъ собой смѣну ряда эпохъ, въ которыя преобладаютъ опредѣленныя теченія и школы. Этотъ процессъ только издали, такъ сказать, съ птичьяго полета кажется болѣе или менѣе плавнымъ; на самомъ же дѣлѣ онъ происходитъ толчками, путемъ кризисовъ, «революцій» и непрестанной борьбы новаго со старымъ. Музыка — наиболѣе субъективное изъ искусствъ и въ ней менѣе всего возможны предвидѣнія.

Будущее музыкальныхъ судебъ предсказать совершенно невозможно; несомнѣнно, что настоящее время — эпоха какого-то перелома, и человѣчество находится на грани новой эпохи музыкальнаго міроощущенія, основныя черты котораго не могутъ быть еще опредѣлены въ наши дни. Но совершенно независимо отъ революціи «внутренней» — въ музыкальномъ мірѣ произошелъ чрезвычайно важный внѣшній толчокъ. Его принесла техника. Въ концѣ прошлаго вѣка, наряду съ кино, зародилась безпроволочная телефонія, въ третьемъ десятилѣтіи текущаго столѣтія породившая радіовѣщаніе. Присоединеніе телефона къ радіо создало рядъ чудесъ и одно изъ нихъ — пріобщеніе народныхъ массъ къ музыкальному искусству. То, чего не могъ совершить фонографъ Эдиссона, сдѣлали

электрическія волны, излучаемыя мощными радіо-отправителями и проникающія повсюду.

На нашихъ глазахъ происходитъ подобное тому, что десятилѣтіемъ ранѣе случилось въ области сценическаго искусства, когда новорожденное кино не только завоевало себѣ многіе милліоны зрителей, но и явилось настолько сильнымъ конкурентомъ театру, что стали говорить о неминуемомъ концѣ театра.

Въ области радіо такого рода опасность, по самому существу этого новшевства, исключена, и даже можно предвидѣть положительное его вліяніе, т. к. при неизмѣненной музыкальной техникѣ (въ отличіе отъ кино) усиливается спросъ на серьезную музыку. Въ наши дни каждый обладающій заграничнымъ пріемникомъ можетъ дѣлать выборъ изъ весьма большого числа музыкальныхъ пьесъ исполняющихся, часто первоклассными силами, въ радіостудіяхъ всего міра. Въ сравнительно короткое время для каждаго доступно прохожденіе курса исторіи музыки, по крайней мѣрѣ новой, у себя на дому. Руководясь вышеизложеннымъ историческимъ очеркомъ, можно день за днемъ слушать музыку разныхъ композиторовъ въ ихъ исторической послѣдовательности и составить себѣ ясное представленіе о главнѣйшихъ теченіяхъ.

Тѣмъ, кто впервые приступаетъ къ слушанію серьезной музыки по радіо, слѣдуетъ пріучить себя къ внимательному воспріятію музыкальныхъ звучаній. Прежде всего необходима, конечно, полнѣйшая тишина въ комнатѣ. Пьесу слѣдуетъ выслушивать цѣликомъ, безъ перерывовъ, отъ начала до конца. Пріемъ долженъ быть безупречнымъ — это особенно важно для новой музыки, гдѣ тончайшіе нюансы часто сплетаются въ одно неразрывное кружево и даже недолгое шипѣніе можетъ совершенно нарушить цѣлостность впечатлѣнія. Кромѣ того, необходимо избѣгать слушанія подрядъ нѣсколько разнородныхъ пьесъ, особенно въ томъ случаѣ, если интересъ сосредоточенъ на одной изъ нихъ.

Впрочемъ, здѣсь большую роль играютъ и самъ слушатель и характеръ музыкальной вещи. Чѣмъ послѣдняя ярче, сильнѣе, тѣмъ менѣе она можетъ быть заглушена случайнымъ сосѣдомъ. Игра соло, особенно на струнномъ инструментѣ, требуетъ особенно чуткаго слушанія. Очень полезно первоначально ограничивать свой выборъ пьесами, уже знакомыми слушателю, чтобы пріучить себя къ радіо передачѣ. Къ новѣйшей музыкѣ слѣдуетъ приступать лишь послѣ основательнаго ознакомленія со старой, иначе многія произведенія композиторовъ-модернистовъ могутъ показаться лишь хаосомъ звуковъ, лишенныхъ музыкальной гармоничности. Весьма полезно слушать одно произведеніе нѣсколько разъ, хотя бы въ исполненіи различныхъ радіо-студій. Различные оттѣнки исполненія могутъ даже способствовать рельефности впечатлѣнія отъ данной вещи. Произведенія исполняемыя въ спеціальныхъ радіо-студіяхъ обычно слышны лучше, чѣмъ изъ концертныхъ залъ и театровъ.

Слушая оперу, необходимо предварительно имѣть хотя бы общее представленіе объ ея либретто. Въ заключеніе можно посовѣтовать слушателю полнѣйшую безпристрастность. Нельзя отвергать то или другое музыкальное произведеніе на основаніи мимолетнаго впечатлѣнія или даже отзыва о немъ. Это необходимо помнить особенно при воспріятіи новой музыки, имѣющей и теперь еще много противниковъ.